

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta  
Katedra české literatury

## DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Mezi literárními rovinami (próza Umberta Eca a Dana Browna)**  
Between the literary planes (prose by Umberto Eco and Dan Brown)

Klára Blažková

Vedoucí diplomové práce:	prof. PhDr. Dagmar Mocná, CSc.
Studijní program:	Učitelství pro střední školy (N7504)
Studijní obor:	N ČJ-ZSV (7504T215, 7504T190)

2017

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Mezi literárními rovinami (próza Umberta Eca a Dana Browna)* vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 1. 12. 2017

.....

podpis

Ráda bych touto cestou poděkovala prof. PhDr. Dagmar Mocné, CSc., za odborné připomínky, trpělivost, ochotu a čas, které mi věnovala.

## **ABSTRAKT**

Diplomová práce se zabývá analýzou tří románů, Foucaultova kyvadla a Nultého čísla od Umberta Eca a Šifry mistra Leonarda od Dana Browna, za použití triadického modelu literatury. Práce vychází zejména z pojetí triadického modelu, který v publikaci Skeptikové a těšitelé rozpracoval Umberto Eco. Využití jeho modelu však ztěžuje skutečnost, že nejsou stanoveny specifické rysy roviny střední. Ecův model proto doplňujeme o poznatky z jiných studií. Práce vychází z hypotézy o přináležitosti Foucaultova kyvadla k vysoké rovině, Nultého čísla ke střední rovině a Šifry mistra Leonarda k nízké rovině triadického modelu. Výsledky diplomové práce tuto hypotézu podporují. Je ale zřejmé, že potvrzení přináležitosti Nultého čísla k střední literární rovině může být diskutabilní, nejsou-li specifické rysy této roviny dosud pevně vymezeny. Potvrdit, či vyvrátit uvedenou hypotézu však nebylo jediným záměrem práce. Cílem také bylo soustředit pozornost na rysy románu, který by mohl spadat do literární roviny střední, a prostřednictvím jeho srovnání s ostatními romány přispět k vymezení této roviny. V tomto ohledu bylo zjištěno, že román, jenž byl přiřazen k střední rovině modelu, disponuje velmi podobnými postupy jako dílo literární roviny vysoké, těchto postupů je však využito ve značně zjednodušené podobě.

## **Klíčová slova**

triadický model literatury, literární rovina vysoká, literární rovina nízká, literární rovina střední, Umberto Eco, Dan Brown, Foucaultovo kyvadlo, Nulté číslo, Šifra mistra Leonarda, Skeptikové a těšitelé

## **ABSTRACT**

The topic of this diploma thesis is the analysis of three novels (*Il pendolo di Foucault* and *Numero zero* by Umberto Eco and *The Da Vinci Code* by Dan Brown) with usage of triadic model of literature. The thesis is based mainly on the concept of triadic model published by Umberto Eco in his study *Apocalittici e integrati*. The usage of his model is made difficult by the fact that the specific characteristics of the middle literary plane are not defined. Therefore we supplement Eco's concept with several additional studies. We hypothesized that *Il pendolo di Foucault*, *Numero zero* and *The Da Vinci Code* belong to the high, middle and low literary planes respectively. The results of this diploma thesis support our hypothesis. However, it is clear that the classification of *Numero zero* into the middle literary plane can be a matter of the discussion, while the specific characteristics of this plane are not yet strictly defined. The confirmation or refutation of the above mentioned hypothesis was not the only aim of this study. Additional aim was to focus on the novel which could belong to the middle literary plane and through the comparison with other novels contribute to the delimitation of this literary plane. To this end, we found that the novel classified into middle literary plane uses very similar techniques as the novel of high literary plane, however these techniques are used in a very simplified way.

## **Keywords**

triadic model of literature, high literary plane, middle literary plane, low literary plane, Umberto Eco, Dan Brown, *Il pendolo di Foucault*, *Numero Zero*, *The Da Vinci Code*, *Apocalittici e integrati*

## **Obsah**

<b>1</b>	<b>Úvod.....</b>	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>Teoretická část.....</b>	<b>9</b>
2.1	<i>Triadický model Umberta Eca.....</i>	<i>9</i>
2.2	<i>Rysy střední části triadického modelu.....</i>	<i>12</i>
2.3	<i>Prolínání rovin.....</i>	<i>13</i>
<b>3</b>	<b>Nízká rovina literatury (Šifra mistra Leonarda) .....</b>	<b>15</b>
3.1	<i>Vyprávění.....</i>	<i>15</i>
3.2	<i>Postavy.....</i>	<i>17</i>
3.3	<i>Prostor.....</i>	<i>21</i>
3.4	<i>Kompozice .....</i>	<i>23</i>
3.5	<i>Konspirační teorie a interpretační potenciál díla.....</i>	<i>24</i>
3.6	<i>Zařazení románu k literární rovině.....</i>	<i>25</i>
<b>4</b>	<b>Vysoká rovina literatury (Foucaultovo kyvadlo) .....</b>	<b>27</b>
4.1	<i>Vyprávění.....</i>	<i>27</i>
4.1.1	<i>Vypravěč a jeho spolehlivost .....</i>	<i>29</i>
4.2	<i>Postavy.....</i>	<i>32</i>
4.3	<i>Prostor.....</i>	<i>38</i>
4.4	<i>Kompozice .....</i>	<i>41</i>
4.5	<i>Intertextovost.....</i>	<i>42</i>
4.6	<i>Konspirační teorie a interpretační potenciál díla.....</i>	<i>44</i>
4.7	<i>Zařazení románu k literární rovině.....</i>	<i>49</i>
<b>5</b>	<b>Střední literární rovina (Nulté číslo) .....</b>	<b>51</b>
5.1	<i>Vyprávění.....</i>	<i>51</i>
5.1.1	<i>Vypravěč a jeho spolehlivost .....</i>	<i>53</i>
5.2	<i>Postavy.....</i>	<i>55</i>
5.3	<i>Prostor.....</i>	<i>57</i>
5.4	<i>Intertextovost.....</i>	<i>58</i>
5.5	<i>Konspirační teorie.....</i>	<i>60</i>
5.6	<i>Zařazení románu k literární rovině.....</i>	<i>65</i>
<b>6</b>	<b>Závěr.....</b>	<b>69</b>
<b>7</b>	<b>Seznam použité literatury.....</b>	<b>72</b>

# 1 Úvod

Předložená diplomová práce je případovou studií, jejímž cílem je prostřednictvím analýzy literárních děl přispět k poznání jednotlivých rovin triadického modelu literatury, zvláště pak roviny střední. Důvodem pro stanovení tohoto cíle je doposud nezodpovězená otázka, zda existuje samostatně vymežitelná množina textů střední roviny, tj. zda existují specifické rysy, které by byly vlastní rovině střední a umožňovaly by její objektivnější distinkci od nízké a vysoké roviny (D. Mocná, 2014b, s. 87). Vymezení distinktivních rysů roviny střední by přitom usnadňovalo použití triadického modelu, který umožňuje diferencovanější pohled na literární produkci na rozdíl od modelu dichotomického, jenž staví proti literatuře umělecké značné množství kvalitativně odlišných textů označovaných pojmem populární literatura. Podrobnější poznání roviny střední by bylo nepochybně uplatnitelné i v pedagogické praxi, neboť jedním z očekávaných výstupů, které stanovuje Rámcový vzdělávací program pro gymnázia, je schopnost žáka rozpoznat texty tzv. *středního proudu*.<sup>1</sup>

V diplomové práci vycházíme zejména z charakteristik jednotlivých rovin triadického modelu, které rozpracoval Umberto Eco (2006), a z poznatků formulovaných Dagmar Mocnou (2014b). Triadický model literatury aplikujeme při analýze tří literárních děl; Foucaultova kyvadla a Nultého čísla od Umberta Eca a Šifry mistra Leonarda od Dana Browna.

Všechna jmenovaná díla pracují s teorií spiknutí, kterou využívají k interpretaci historických i nedávných událostí. Tematická podobnost uváděných děl - zvláště pak Foucaultova kyvadla a Šifry mistra Leonarda - vedla k tomu, že jména obou autorů byla dávána do souvislosti. Lze říci, že tuto skutečnost přijímal Umberto Eco přinejmenším neochotně.<sup>2</sup> Tematická podobnost byla i pro nás hlavním důvodem k výběru těchto děl. Nerespektování Ecových snah zabránit spojování jeho jména s Brownovým však odůvodňujeme dalším cílem předkládané práce. Tím je postihnout rozdíly mezi analyzovanými díly i přes jejich tematickou podobnost. Druhým významným důvodem, který nás vedl k výběru těchto děl, je skutečnost, že autoři byli současníci. Tvořili tudíž

---

<sup>1</sup> Přesný výstup stanovený Rámcovým vzdělávací programem pro gymnázia zní: „Žák rozliší texty spadající do oblasti tzv. literatury vážné, středního proudu a literárního braku a svůj názor argumentačně zdůvodní“ (RVP G 2007, s. 15).

<sup>2</sup> O vztahu Umberta Eca a Dana Browna nejdříve informovali žurnalisté. Vztah U. Eca k Brownovi lze vyčíst i na základě několika poznámek, které U. Eco uvedl v rozhovorech zaznamenaných v publikaci *Knih se jen tak nezbavíme* (J. C. Carriere, U. Eco, J. P. Tonnac, 2010).

v kontextu podobné literární tradice, a proto případné rozdíly v jejich tvorbě nemůžeme připisovat odlišné době vzniku jejich děl, ale musíme pátrat po příčinách jiných.

Na základě prvního čtení bylo dílo Foucaultovo kyvadlo zařazeno do vysoké literární roviny, Nulté číslo do střední literární roviny a Šifra mistra Leonarda do nízké literární roviny. Přináležitost těchto děl k jednotlivým rovinám je výchozí hypotézou, kterou by měla diplomová práce prověřit. Zvláště obtížné ale může být rozhodnout, zda určité dílo náleží, či nenáleží k literární rovině střední, nejsou-li distinktivní rysy této roviny dosud jednoznačně stanoveny. Jakýkoliv závěr o přináležitosti konkrétního díla ke střední literární rovině proto může být značně diskutabilní.

Při analýze románů jsme se soustředili zejména na ty komponenty díla, které se na základě dřívějších analýz (D. Mocná, 2014b) zdály být rozhodující pro přiřazení díla k literární rovině. Jedná se zejména o způsob, jakým je dílo vyprávěno, a postup charakterizace postavy. Vzhledem k podobné tematice děl sledujeme ve všech třech románech také konspirační teorii, rozdíl v jejím zpracování a její interpretační potenciál. Ten se zvláště jeví jako významný pro přiřazení díla k literární rovině. Při analýze jednotlivých děl a v následné prezentaci výsledků se snažíme zachovat určitý pořádek, pokud však jeho zachování nepovažujeme za účelné, porušujeme jej. Zatímco u románu roviny vysoké a nízké jsme například považovali za důležité vytvořit podkapitulu o kompozici díla, v rovině střední tuto problematiku popíšeme již v rámci analýzy vyprávění a samostatnou podkapitulu nevytváříme.

Na závěr shrňme základní postup analýzy. Nejprve analyzujeme literární dílo, které bylo námi zařazeno k rovině nízké (Šifra mistra Leonarda), poté to, které bylo přiřazeno k rovině vysoké (Foucaultovo kyvadlo), a následně s těmito díly porovnáváme Nulté číslo, u něhož předpokládáme přináležitost k rovině střední.



## 2 Teoretická část

### 2.1 Triadický model Umberta Eca

Jednou z otázek, kterou nabízí problematika populární literatury, je její vztah k literatuře elitní. Tento vztah se snaží zachytit i triadický model literatury. Ten člení literární produkci do tří principiálně odlišných rovin, vysoké, střední a nízké, přičemž označení jednotlivých rovin modelu se může u různých autorů lišit. Někteří autoři zachovávají pojem populární literatura a označují jím jednu rovinu triadického modelu<sup>3</sup>, zpravidla jsou však užívány pojmy jiné.

Významný triadický model rozpracoval i Umberto Eco (2006). Ve své publikaci *Skeptikové a těšitelé* navázal na třístupňovou diferenciaci kultury Dwighta MacDonalda, kterou kriticky zhodnotil. Na základě analýzy značného množství produktů, a to nejen literárních, definoval tři úrovně kultury. Ty nazval kultura avantgardní, kultura střední a kultura masová a vymezil i specifické rysy jejich produktů. Vzhledem k tomu, že Ecova vymezení distinktivních rysů jednotlivých kulturních úrovní patří k těm nejkonkrétnějším (D. Mocná, 2014, s. 88), rozhodli jsme se vycházet zejména z jeho zjištění. V následujícím textu proto jeho model popisujeme podrobněji. S ohledem na cíl, jímž je využit tento model k analýze literárních děl, však neuvádíme obecné charakteristiky jednotlivých kulturních úrovní, ale zaměřujeme se na rysy literárních děl, které k jednotlivým úrovním náleží. Ve snaze nalézt co nejkonkrétnější nástroj následných analýz doplňujeme Ecoův model i o poznatky dalších autorů.

Vysokou rovinu triadického modelu nazývá U. Eco (2006, s. 84–89) kulturou avantgardní a řadí do ní díla přinášející vysoce umělecké zážitky. Umělecká kvalita těchto děl je založena na celistvosti struktury a nejednoznačnosti sdělení. Celistvost struktury se projevuje v organizovaném, charakteristickém a vždy rozpoznatelném způsobu tvorby zakládajícím originální styl autora. Nejednoznačnost sdělení se projevuje v interpretační stimulaci čtenáře. Interpretace však nemohou být svévolné, neboť jsou organizací sdělení vždy usměrňovány. Základním distinktivním znakem literárního díla kultury avantgardní je tudíž komplexnost struktury a interpretační stimulace. Zejména interpretační stimulaci čtenáře a významovou otevřenost díla, plynoucí z nejednoznačnosti sdělení, budeme sledovat i my při analýze vybraných děl. Ecovy úvahy o kultuře avantgardní nám dále již

---

<sup>3</sup> Pavel Janáček (2002, s. 51) uvádí například triadický model pracující s pojmy umělecká, populární a braková literatura.

nemohou pomoci, neboť, až na výjimku, nejsou uváděny způsoby, kterými je čtenář k interpretaci vybízen.<sup>4</sup>

Nejnižší rovinu triadického modelu nazývá Eco masscult. Pojem přebírá od MacDonalda a synonymně též využívá pojmu masová kultura (U. Eco, 2006, s. 34). Literární produkty masové kultury jsou díla, jejichž primární funkcí je uspokojovat základní čtenářské potřeby. Mezi ně patří například touha po zábavném příběhu rozptylujícím nudu. Na rozdíl od děl kultury avantgardní není primární funkcí těchto děl stimulovat čtenáře k náročné interpretační činnosti (U. Eco, 2006, s. 106–109). Základním postupem děl masové kultury je užívání opakujících se schémat, neboť *„přitažlivost knížky, pocit odpočínutí a psychologického uvolnění, které čtenáři přináší, to vše je umožněno tím, že v křesle nebo v kupé ve vlaku najde čtenář v knize přesně to, co už ví a co chce ještě jednou slyšet“* (U. Eco, 2006, s. 239). Kromě stereotypních zápletek, které vyústí v předpověditelné konce, jsou však pro tuto rovinu příznačné i další znaky. Jmenujme důraz na děj (Peterka, 2010, s. 30), fikční svět s jasnou polaritou dobra a zla či užívání zažitých vyjadřovacích stereotypů (D. Mocná, J. Peterka a kol., 2004, s. 502).

Oblast mezi kulturou avantgardní a kulturou masovou nazývá Eco (2006, s. 106) kultura střední, MacDonald ji označuje pojmem midcult (Eco, 2006, s. 76). Tato oblast bývala vyhrazena pro všechna díla, jež nemohla být přiřazena ani k jedné z krajních rovin modelu. Zařazení díla do střední roviny také zpravidla znamenalo jeho negativní hodnocení. Zvláště na začátku dvacátého století byla díla roviny střední spojována s průměrností, konvenčností a neobjevností, jak to dokládá například dopis Virginie Woolfové (J. Vraiová, 2014, s. 143). Podobných soudů se U. Eco (2006, s. 111) snaží vyvarovat, a tak i my v tomto bodě upozorňujeme, že například neobjevnost nepovažujeme za průkazný distinktivní rys literárního díla kultury střední.

Negativní konotace spojované s rovinou střední však nebyly zásadním problémem, s nimiž se musel U. Eco vyrovnat. Tím bylo ztotožňování roviny střední s kýčem, které lze vysledovat například u D. MacDonalda v jeho esejích souborně vydaných pod názvem *Against the American Grain* (J. Vraiová, 2014, s. 141). Není proto překvapivé, že problematice kýče věnuje U. Eco velkou pozornost. Nejprve kýč definuje. A to jako *„stylegma vytržené z vlastního kontextu a zařazené do kontextu nového, jehož struktura*

---

<sup>4</sup> Podrobněji Eco (2006, s. 106-107) analyzuje jen impresionistickou techniku popisu M. Prousta, kterou následně hodnotí jako bohatou na interpretační stimuly.

*obecně postrádá stejnorodost a nezbytnost struktury původní, přičemž dotyčné poselství je vzhledem k nepatřičnému zařazení cizího prvku předkládáno jako dílo původní a schopné stimulovat nebývalé zážitky“ (U. Eco, 2006, s. 100).*

Právě kýč, i když nedůsledně, začne Eco (2006, s. 111) označovat pojmem midcult a zdá se, že díla kýčovitá vyčleňuje z kultury střední jako zvláštní skupinu děl. V této práci jsme se proto rozhodli kýč od kultury střední zřetelně odlišit. Odmítáme všechna vymezení, která díla střední kultury definují podobným způsobem, jakým Eco charakterizuje kýč. Produkty kultury střední tedy nepovažujeme za podbízivá díla, která se ve čtenáři snaží budit zdání, že se setkává s umělecky hodnotným dílem, přestože tomu jeho kvalita neodpovídá. Ačkoliv problematiku kýče nebudeme v následujícím textu již rozvádět, domníváme se, že zvláště rovina střední bude s problematikou kýče vždy spojena. To je podle našeho názoru dáno podstatou roviny střední. Jelikož má tato rovina blízko k rovině vysoké, může některé postupy roviny vysoké napodobovat. Mnohdy ale bude těžké odlišit autora, který se tímto napodobováním snaží dosáhnout prestiže, aniž by se rovině vysoké vyrovnal, od autora, jenž nechce předstírat, že je jeho dílo něčím více než produktem roviny střední. U mnohých děl, o jejichž přiřazení k rovině střední by se v budoucnu uvažovalo, by proto bylo nutné položit si otázku, zda se nejedná o kýč.

Při definování kultury střední jsme nezvykle začali jejím negativním vymezením. Cílem bylo totiž ukázat, že vyčleníme-li z kultury střední díla kýčovitá a zdržíme-li se apriorních negativních přívlastků, které byly se střední částí triadického modelu spojovány, zbyde nám nerozsáhlá Ecova (2006, s. 110) definice díla střední kultury. Takové dílo vymezuje jako zdařilé „*propojení mezi postupy masové narativní literatury a narážkami na předcházející tradici*“, které nenabývá charakteru groteskní napodobeniny. Toto dílo není podle Eca objevené, ale zůstává důstojné, i když se chce líbit. Je to konzumní produkt, který však umí „*čtenáři zprostředkovat celou řadu společensko-historických problémů, jež sice neobjevil, ale dokázal je prezentovat v podobě, v jaké je vypracovalo historické vědomí, a které mohly jinak mnoha čtenářům uniknout*“ (U. Eco, 2006, s. 111).

Vzhledem ke skutečnosti, že charakteristické rysy kultury střední, které Eco uvádí, jsou minimální, musíme se obrátit i k jiným autorům. Budeme hledat další rysy střední části modelu, jež by nám pomohly při naší následné analýze literárních děl.

## 2.2 *Rysy střední části triadického modelu*

O triadickém modelu literatury uvažuje i Pavel Janáček. V publikaci *Literární brak* řadí do oblasti, kterou bychom v Ecově modelu nazvali kulturou střední, tzv. literaturu pro lid a dále připočítává eklektické, epigonské či nevýrazné okraje literatury umělecké. Jádrem Janáčkovy střední části modelu vytváří zejména literatura pro lid, pro niž je charakteristické didaktické zaměření. To sice neupírá ani literatuře lidové, která by v Ecově modelu patřila ke kultuře masové, výchovnost literatury lidové však není natolik explicitní a záměrná. Lze proto uvažovat i o dalším významném rysu kultury střední, jímž může být didaktický charakter (P. Janáček, 2004, s. 52).

Podrobnější vymezení literárních textů, které by spadaly v Ecově modelu do kultury střední, přináší i Dagmar Mocná (2014b). Uvažuje o textech tzv. vysoké, střední a nízké literární roviny a na základě analýzy vybraných děl Jana Nerudy vymezuje znaky roviny střední. Mezi ně patří psychologizace postavy, popisná zaplněnost fikčního světa a využívání aluzí. Psychologizaci postavy rozumí takové psychologické vykreslení, které hrdinu obohacuje, ale nekomplikuje. Hrdina není schematicky pojat jako v rovině nízké, nelze ale očekávat ani hlubokou sondu do jeho nitra, která by například odhalovala nečekané motivy jeho činů. Popisnou zaplněností fikčního světa míní využívání detailů, jejichž jediným účelem je fikční svět podrobněji vykreslit, a to i za cenu zpomalení tempa vyprávění. Toto zpomalení by čtenář střední roviny neměl vnímat negativně – na rozdíl od čtenáře roviny nízké, který preferuje dějový spád, i čtenáře roviny vysoké, jemuž by samoúčelná deskripce prostředí měla být vzdálena. Využívání aluzí není sice typické pouze pro rovinu střední, D. Mocná však uvažuje o odlišné míře náročnosti, s jakou lze narážky v dílech jednotlivých literárních rovin rozpoznat či interpretovat. Rovina střední by měla pracovat spíše se snadněji interpretovatelnými či alespoň s dobře rozpoznatelnými aluzemi, z jejichž odhalení by měl čtenář střední literární roviny cítit uspokojení. Naproti tomu v rovině vysoké má užití aluzí jinou funkci – navázáním na pretext autor například vede s obsahem původního díla polemický dialog. K tomu, aby čtenář rozpoznal odkazy v textech literární roviny vysoké, musí být zároveň vybaven specifickými kompetencemi. Především se očekává čtenářova vzdělanost, sečtělост a široký kulturní rozhled. Dagmar Mocná si dále všímá textové ironie, která je jedním z prostředků budování významové otevřenosti díla, a zvláště v Nerudově případě posouvá text vždy do vyšších rovin vertikálního modelu. Následně uvažuje o vztahu komiky a roviny střední, přičemž se zdá, že právě tato rovina je komice nejvzdálenější. Otázku však ponechává otevřenou. Svou analýzu uzavírá zjištěním, že díla roviny střední

jsou v porovnání s rovinou nízkou bohatší na významy, které nesou, naproti rovině vysoké jsou ale interpretačně jednoznačnější. (D. Mocná, 2014b)

Po uvedení distinktivních znaků jednotlivých rovin, které nám poslouží k vlastní analýze, sjednotíme i terminologii, již budeme pro jednotlivé roviny triadického modelu využívat. Ačkoliv vycházíme především z Ecova triadického modelu, s jeho pojmy (kultura avantgardní, střední a masová) nebudeme nadále pracovat. Ecova označení považujeme za vhodná, chceme-li analyzovat rozličné kulturní produkty, my se však zaměříme na analýzu literárních textů. Rozhodli jsme se proto používat označení, které navrhuje D. Mocná (2014b, s. 83), a to vysoká, střední a nízká rovina literatury, s nimiž synonymně využíváme výrazy vysoká, střední a nízká literární rovina.

### **2.3 *Prolínání rovin***

Doposud jsme se snažili především postihnout distinktivní rysy děl jednotlivých rovin modelu. Vysoká, střední a nízká rovina však nejsou ostře oddělené celky, mezi nimiž by neexistovala žádná souvztažnost. Na vzájemné vazby mezi rovinami se proto zaměříme v této podkapitole. Budeme sledovat zejména důsledky, které ze vzájemných vazeb mohou vyplývat pro vymezení jednotlivých rovin.

Jak bylo napsáno výše, díla roviny střední jsou charakteristická zdařilým propojením postupů roviny vysoké s postupy roviny nízké. Z vysoké roviny přebírají postupy osvědčené, které jsou čtenářům předkládány v zjednodušené podobě. Stereotypní postupy roviny nízké naopak rozrušují. (U. Eco, 2006, s. 110) Sled mediací a výpůjček, jak píše U. Eco (2006, s. 116), však neprobíhá jen jedním směrem, ale je komplikovanější.

Výpůjčky můžeme zaznamenat také u roviny nízké (U. Eco, 2006, s. 98). I ta čerpá ze zbylých rovin, a tak se vyvíjí. Přesto si zachovává poměrně stabilní a vymežitelný repertoár postupů (D. Mocná, 2014b, s. 88) a lze předpokládat, že tomu tak bude i nadále. Vzhledem k funkcím, které sleduje (díla roviny nízké jsou pro čtenáře např. prostředkem odreagování od každodenních problémů), totiž usiluje o přístupnou komunikaci, jež by byla srozumitelná pro velké množství recipientů (D. Mocná, J. Peterka a kol., 2004, s. 501). Přílišné experimentování a hledání objektivního sdělení je jí proto vzdáleno.

Vypůjčky by však bylo možné objevit i v dílech roviny vysoké, zvláště pak v postmoderní literatuře<sup>5</sup>, založené na kombinaci tzv. *kódů vysokých s kódy lidovými* (U. Eco, 2002, s. 203). Jak ale upozorňuje T. Kubíček, prvky, které si postmoderní literatura vypůjčuje, zároveň povyšuje na prostředek umělecké výstavby (T. Kubíček, J. Hrabal a P. A. Bílek, 2013, s. 42). Rovinu vysokou můžeme tudíž i nadále vymezovat tak, jak ji definoval Eco. Dílo roviny vysoké bude svou nejednoznačností čtenáře vybízet k interpretaci. Pokud by takové dílo čerpalo prvky z roviny nízké, budou tyto prvky povýšeny na prostředek umělecké výstavby a stanou se integrální součástí celistvé struktury uměleckého sdělení.

Sled výpůjček probíhá všemi směry, přesto mají obě krajní roviny určité specifické znaky. Otázkou zůstává, zda je rovina střední pouhou kombinací obou krajních rovin, nebo se u ní na základě dostatečného množství analýz potvrdí i některé distinktivní rysy (D. Mocná, 2014a, s. 79). K řešení této otázky se pokusíme přispět v kapitolách následujících.

---

<sup>5</sup> K postmoderní literatuře bývá řazen i Umberto Eco, jehož romány jsou předmětem naší analýzy. Bylo by tedy možné sledovat, zda autor s prvky nízké roviny pracuje a jak je popřípadě přetváří v prostředky umělecké výstavby. Vzhledem k cíli práce, kterým je přispět k poznání zobecnitelných rysů literárních rovin, jsme se rozhodli na takovéto prvky zvláště se nesoustředit. Upozorňovali bychom na ně pouze v případě, že by jejich odhalení a způsob, jakým s nimi autor pracuje, byly zásadní pro poznání jednotlivých literárních rovin.

### 3 Nízká rovina literatury (Šifra mistra Leonarda)

Začátek vyprávění patří vždy k těm nejvýznačnějším místům celého románu. Právě zde jsou stanovena základní pravidla a charakter vyprávění a vyprávěného světa (T. Kubíček, J. Hrabal a P. A. Bílek, 2013, s. 92). Podívejme se proto i my, jak Brownův román začíná:

Muzeum Louvre, Paříž

22.46

Jacques Saunière, uznávaný správce muzea, se potácel klenutou chodbou Velké galerie. Vrhł se k nejbližší malbě, kterou uviděl, k obrazu od Caravaggia. Šestasedmdesátiletý kurátor ho chytil za pozlacený rám a zatáhl za něj, až mistrovské dílo strhl ze stěny, a Saunière se pod tou tíhou zhroutil na záda.

Přesně podle jeho očekávání se nedaleko s hromovým zaduněním zavřela ocelová brána a zablokovala vstup do sálu. Parketová podlaha se zachvěla. Kdesi v dálce se rozezvučelo poplašné zařízení.

Správce ležel chvíli bez hnutí, lapal po dechu a horečně přemýšlel. *Ještě pořád jsem naživu.* Obraz odsunul stranou a v rozlehlém sále pohledem pátral po nějakém úkrytu.

Děsivě blízko se ozval hlas. „Ani hnout.“

Správce strnul vkleče na všech čtyřech a pomalu otočil hlavu.

Ve vzdálenosti pouhých pěti metrů, hned za uzavřenou bránou, na něj skrz ocelovou mříž shlížela obrovská útočnickova silueta. Vysoký, mohutný muž měl pleť bledou jako duch a prořídle bílé vlasy. Uprostřed růžových duhovek bylo vidět temně rudé zornice. Albín vytáhl z kabátu pistoli a ústí dlouhé hlavně namířil přímo na správce. „Neměl jsi utíkat.“ (D. Brown, 2016, s. 13)

#### 3.1 Vyprávění

Incipit románu zavádí čtenáře přímo do středu popisované situace. Správce muzea Saunière prchá před neznámým útočníkem, jímž je nakonec postřelen. Dříve než Saunière zemře, snaží se využít posledních minut svého života k zašifrování tajemství, jehož byl dlouholetým strážcem. Je to tajemství o svatém grálu a jeho úkrytu.

Začátkem *in medias res* přistupuje Brown přímo k ději, aniž by jeho plynutí brzdil popisem časoprostoru. Napínavá situace je zprostředkována vypravěčem vně příběhu, kterého nazývá G. Genette „*vypravěčem heterodiegetickým*“ (In: T. Kubíček, J. Hrabal a P. A. Bílek, 2013, s. 127). Vypráví se v čase minulém prostřednictvím jednoduchých vět, užita jsou nekomplikovaná souvětí. Graficky odlišená věta (Ještě pořád jsem naživu.), v níž je použit čas přítomný, vytváří zdání, že se situace odehrává přímo před očima čtenáře. Ten je tak vtahován do děje. Podoba útočnicka je zprostředkována krátkým popisem, který plynutí děje příliš nebrzdí. K rozvoji dějové situace přispívá i dialog bezprostředně související s jednáním postav.

Přesuneme-li pozornost od začátku vyprávění k celku románu, zjišťujeme, že jsou jmenované prvky charakteristické pro vyprávění v celém díle. Román je vyprávěn heterodiegetickým vypravěčem. V centru jeho pozornosti je jednání postav, s nímž souvisí i většina dialogů. Vypráví se převážně v čase minulém. V graficky odlišených větách, které nejčastěji vyjadřují důležitou myšlenku, překvapivé zjištění či jsou expresivním zvoláním, je využito času přítomného. Vytváří se tak zdání naléhavosti takovýchto sdělení. K jejich obsahu je upoutávána čtenářova pozornost a jejich prostřednictvím je čtenář vtahován do děje. Jednoduché věty a nekomplikovaná souvětí usnadňují čtení a zrychlují tempo vyprávění. Pořádek vyprávění příběhu, i přes využití paralel a reminiscencí postav, bychom označili převážně za chronologický. Hlavní dějová linie totiž postupuje stále kupředu, aniž by reminiscence či paralely významně narušily a roztržily její plynutí.

Jak jsme konstatovali výše, je využito vypravěče, který stojí mimo příběh. Tento vypravěč má blízko k vypravěči vševědoucímu. Podle potřeby přemísťuje pozornost z místa na místo, z postavy na postavu, z jednání postavy do jejího nitra. Označit jej za vševědoucího by přesto bylo problematické. Přísun informací z jeho strany je totiž v některých chvílích výrazně omezen a čtenář tuto skutečnost bezpochyby pocítí. Příkladem může být postava záhadného muže, který je v příběhu představen jako učitel. Jeho skutečná identita je čtenáři odhalena až v závěru vyprávění. Čtenář zjistí, že se jednalo o jednu z hlavních postav, kterou sledoval také pod jiným jménem. Nečekaného zvratu v příběhu je zde docíleno tím, že jedna postava je pojmenována dvěma jmény, aniž by vypravěč čtenáři tuto informaci poskytl dříve než v samém závěru. Další strategií, kterou vypravěč hojně využívá pro omezení přísunu informací, je jeho soustředěnost na jednání postav. Vypravěč sice proniká do nitra postav, v některých případech tak ale záměrně nečiní. Příkladem může být jednání policisty vyšetřujícího Saunièrovu vraždu. Policista nejprve pronásleduje jednu z postav příběhu



(přesněji Roberta Langdona, o němž pojednáme později), kterou považuje za vraha. Na základě pozdějších informací zjistí, že tato postava vrahem není a že může být naopak skutečným pachatelem ohrožena. Změna policistova smýšlení však není čtenáři odhalena. Čtenář tak po značnou část příběhu sleduje policistovu snahu tuto postavu dostihnout, aniž by tušil, že se tak od určitého okamžiku děje v zájmu této postavy. Využívání dvou výše popsaných strategií vypravěče, jejichž cílem je nenadále rozuzlení zápletek, bychom očekávali v typickém žánru roviny nízké, a to v žánru detektivním či thrillerovém.

Vytvořili jsme si rámcovou představu o povaze vyprávění. Otázkou zůstává, zda nám může tato představa pomoci k přiřazení díla k určité literární rovině. K zodpovězení této otázky proto ještě jednou shrňme ta nejzásadnější zjištění. Příběh je vyprávěn jedním vypravěčem vně příběhu, který se zaměřuje zejména na jednání postav. S ohledem na příběh je to vypravěč, který čtenáři omezuje přísun jistých informací tak, aby mohl být čtenář v patřičnou chvíli překvapen, a tak připomíná vypravěče detektivního (popřípadě i thrillerového) žánru. Jazyk vyprávění umožňuje čtenáři snadnou recepci příběhu, chronologické vyprávění zase snadnou orientaci v příběhu. Vyprávění se nám zdá být nekomplikované.<sup>6</sup> Jako by odpoutávalo čtenářovu pozornost samo od sebe a soustředilo ji na vyprávěný děj. Právě důraz na děj by měl být pro rovinu nízkou typický. Způsob prezentace příběhu v Brownově románu tak považujeme za první ukazatel přináležitosti tohoto díla k rovině nízké.

### **3.2 Postavy**

Mezi hlavní postavy, jejichž počínání sleduje čtenář zejména, patří Robert Langdon, Sophie Neveuová, Leight Teabing a Silas. Pozornost jsme se rozhodli soustředit především na Roberta Langdona, neboť se domníváme, že jeho rozbor bude reprezentativní pro vytvoření představy o postavách románu. Vystihneme-li totiž principy, na jejichž základě je vytvořena jedna postava tohoto díla, vystihneme i principy platné téměř pro všechny postavy tohoto románu. Jestliže jsme v předchozí větě použili spojení „téměř pro všechny postavy“, zaměříme se i na postavu, která se od zbylých odlišuje. Touto postavou je Silas. Jakým způsobem se liší, vysvětlíme až v závěru této podkapitoly. V ní postavu Silase podrobněji analyzujeme.

---

<sup>6</sup> Nekomplikované se nám zdá být zvláště v porovnání s romány, které bychom přiřadili k rovině střední a vysoké a o nichž budeme pojednávat v následujících kapitolách.

Sledujme nejprve prostředky Langdonovy charakterizace:

Langdon se omámeně podíval na ciferník budíku. Bylo třicet dva minut po půlnoci. Spal jenom asi hodinu, a připadal si jako mrtvý.

„Tady je recepční, monsieur. Omlouvám se, že vyrušuji, ale máte návštěvu. Trvá na tom, že je to naléhavé.“

Langdon si pořád připadal trochu jako ve snu. *Návštěvu?* Jeho pohled zabloudil k zmačkanému letáku na nočním stolku.

AMERICKÁ UNIVERZITA V PAŘÍŽI

*má tu čest vás pozvat na*

VEČER S ROBERTEM LANGDONEM,

PROFESOREM NÁBOŽENSKÉ SYMBOLOGIE Z HARVARDOVY UNIVERZITY

(D. Brown, 2016, s. 17)

...

Poslední rok na něj kladl opravdu vysoké nároky, ale pohled na živoucí důkaz této skutečnosti v zrcadle ho nijak nepotěšil. Jeho obvykle pronikavé, modré oči dnes vypadaly zamlženě a nejistě. Na silných čelistech a bradě s dólíčkem mu vyráželo tmavé strniště. Pramínky šedivých vlasů na spáncích se pomalu rozšiřovaly. Ačkoliv ho kolegyně ujišťovaly, že šediny jej dělají ještě přitažlivějším, myslel si o tom své. (D. Brown, 2016, s. 18)

...

„Ačkoliv profesor Langdon zřejmě nemůže být – na rozdíl od některých mladších oceněných – považován za klasicky krásného muže, tento akademik i po čtyřicítce rozhodně disponuje větší než obvyklou dávkou intelektuálního šarmu. Jeho okouzlující vzhled ještě umocňuje hlas s neobvykle hlubokým barytonovým zabarvením, které Langdonovy studentky často popisují jako ‚čokoládu pro uši‘.“ (D. Brown, 2016, s. 19)

...

„Zpřeházená Fibonacciho posloupnost tu slouží jako vodítko,“ vysvětloval Langdon a vzal si od Sophie snímek. „Čísla nám ukazují, jak máme rozluštit zbytek vzkazu. Saunière napsal tu posloupnost v nesprávném pořadí, aby naznačil, co máme udělat s následujícím textem... (D. Brown, 2016, s. 103)

S postavou Roberta Langdona se čtenář poprvé setkává v hotelovém pokoji. Langdon je vytržen ze spánku zvonícím telefonem a jeho pohled zavadí o leták, na němž je napsáno jeho jméno i povolání. Langdon je profesorem náboženské symbologie na Harvardské univerzitě. K základní charakterizaci postavy je tak využito jednoduchého stereotypu. Je-li profesorem na této univerzitě, kdo by zapochyboval o jeho inteligenci. Další prostředky charakterizace, mezi něž patří zejména dialogy, které Langdon vede se Sophii Neveuovou, pouze jeho inteligenci potvrzují.

Z popisu Langdonova vzhledu je zřejmé, že se má jednat o hrdinu vcelku mladého a přitažlivého. Nejsou zmíněny jeho negativní vlastnosti, snadno se tak stává hrdinou kladným, s nímž bude většina čtenářů sympatizovat.

Langdon je postavou konstruovanou kolem základní funkce, kterou v příběhu plní. Tou je dešifrovat jednotlivá sdělení a tak objevit pravdu o svatém grálu. Této funkci je podřízena i většina prostředků jeho charakterizace. Prostředky zpravidla přinášejí jednu základní informaci: nejdůležitějším a nejtypičtějším znakem této postavy je inteligence. Je to hrdina schematický, jemuž chybí jakýkoliv vnitřní život, psychologická plasticita i vývoj.

Výše popsaným způsobem je vystavěna i většina postav románu. Charakterizace postav je nekomplikovaná, a snadno tak nalézáme ústřední funkci, kterou mají postavy plnit. Jedná se o postavy psychologicky nepropracované, nevývojové a podřízené potřebě příběhu. Jsou to postavy schematické, typické pro rovinu nízkou.

Nelze přesto tvrdit, že by prostředky charakterizace nebyly rozmanité. Využito je charakterizace přímé i nepřímé. Na povahu a vlastnosti postav můžeme usuzovat z jejich jednání, z prostředí, v němž se vyskytují, z dialogů, které vedou. Leight Teabing je výrazný i svou specifickou mluvou. Prostředkem charakterizace jsou dále i jména postav. Například jméno Silas má odkazovat k Silasovi, o němž je pojednáno ve Skutcích apoštolů (D. Brown, 2016, s. 67–68). Většina prostředků charakterizace však odkazuje k několika základním vlastnostem dané postavy. Postavy lze povětšinou jasně rozdělit na postavy kladné, nebo záporné. Není příliš nahlíženo do jejich nitra, postavy se v průběhu děje nevyvíjejí. Často je využíváno jistých stereotypů. Například inteligence postav je deklarována školami, které postavy studovaly (za všechny jmenujme Leighta Teabinga, ten studoval Oxford). Z těchto důvodů hovoříme o schematičnosti postav a o jejich podřízení potřebě příběhu.

Ze schematických postav roviny nízké do jisté míry vybočuje Silas. Ten je oním albínem popisovaným v úvodu Brownovy knihy, který zabije Jacquese Saunièra a spáchá ještě čtyři další vraždy. Zpočátku se jeví jako schematický záporný hrdina. Představuje chladnokrevného vraha. Postupem času se ale dozvídáme, že skutečným strůjcem vražd je Leight Teabing, jehož pokyny Silas povolně vykonává. Ptáme-li se, z jakého důvodu se tak děje, musíme se nejprve zaměřit na Silasovu minulost. Zjišťujeme, že Silas byl v dětství týrán a prožil si těžký život. Novou naději, domov i důvod žití mu přinesl biskup Aringarosa, jemuž byl proto celoživotně zavázán a bezmezně mu důvěřoval. Když jednoho dne Aringarosa Silase požádá, aby v zájmu záchrany církve uposlechl všechny pokyny Leighta Teabinga, Silas tak bez váhání učiní. Aringarosa však netuší, že Teabing bude po Silasovi požadovat, aby vraždil.

Na rozdíl od postav předešlých bychom Silase označili za psychologicky propracovanějšího hrdinu, s nímž může čtenář dokonce soucítit. To je způsobeno především tím, že jsou čtenáři poskytnuty informace o Silasově minulosti a chladnokrevnost jeho vražd je konfrontována se silnými city, které jsou mezi ním a biskupem Aringarosou vykresleny.

Když se mu podařilo zvednout ruku, aby si otřel oči, spatřil, že jej nese Silas. Velký albín se s ním potácel po mokré chodníku a srdcervoucím tónem zoufale křičel, že potřebují do nemocnice. Červené oči upíral přímo před sebe a po bledé zakrvácené tváři se mu řinuly slzy... Silas se podíval biskupovi do očí. Jeho tvář byla stažena úzkostí. „Je mi to tak líto, otče.“ (D. Brown, 2016, s. 402–403)

Jako zbylé postavy má i Silas základní funkci v příběhu. Je nástrojem vražd. Je ale možné začít zvažovat, jaký podíl viny na vraždách skutečně nese. Zvláště je-li nakonec vykreslen jako člověk spíše politováníhodný a od dětství citově zraňovaný, jenž byl k vraždám dohnán životními okolnostmi, aniž by na nich měl osobní zájem. Takto vykreslená postava by mohla být nositelem interpretačně náročnější morální otázky dotýkající se viny a nevin. V závěru knihy je však Silas zastřelen. Jediným a jasným viníkem zůstává Teabing. Čtenář nemusí zvažovat podíl Silasovy viny na vraždách. To, že je čtenáři v závěru příběhu nabídnut jasný viník, považujeme za významové uzavření interpretačního potenciálu, který postava Silase mohla v sobě nést, a za potvrzení předpokladu, že román do roviny nízké náleží.

Rozbor Silase měl především ukázat, že i mezi typicky schematickými hrdiny literární roviny nízké, se může objevit postava, kterou bychom mohli označit za psychologicky propracovanější. Záměrně hovoříme o psychologii propracovanější, nikoliv propracované. Ponory do Silasova nitra a jeho city k biskupovi jsou sice zachyceny (a vytvářejí ze Silase společně s jeho jednáním a popisem jeho minulosti postavu v románu nejkomplexnější), přesto se nejedná o hluboké sondy do Silasova nitra, které bychom očekávali například v psychologických románech.

### 3.3 *Prostor*

Pro prostor tohoto románu je charakteristická neustálá změna míst odehrávající se v blíže neurčené přítomnosti během pouhých dvou dnů a přilehlých nocí. Tato častá změna dějiště vyplývá z jednání postav, které se snaží odhalit tajemství svatého grálu. Indicie k tomu určené poukazují na nejrozmanitější místa, a tak postavy musejí stále cestovat. Děj se například odehrává v Louvru, v starobylém francouzském kostele Saint-Sulpice, v londýnském Temple Church či v Rosslynské kapli ve Skotsku. Kromě těchto historických památek je čtenář zaveden i do přísně střežených trezorů prominentní švýcarské banky, do newyorského sídla vatikánské prelatury Opus Dei či do rozlehlé vily nacházející se nedaleko Versailles aj.

Snaha objevit grál ovšem není jedinou příčinou způsobující neustálý pohyb postav. Tou je i policie. Ta stíhá postavy v souvislosti s vraždami, ke kterým v příběhu došlo. Postavy se snaží policii uniknout, a tak i místa, na nichž by se chtěly zdržet, musejí zpravidla rychle opustit. Omezený čas k dešifrování indicií, pohyb postav z místa na místo způsobený snahou nalézt grál a uniknout policii, výběr zajímavých míst dějiště – právě takto vytvořený časoprostor je charakteristický pro thrillerové romány literární roviny nízké. Pro ně je změna míst, která je spojena s rychlým a napínavým sledem událostí, typická.

Pro rovinu nízkou ale není typická podrobná deskripce, s níž autor vyobrazuje prostor nebo popisuje předměty v prostoru umístěné. Prokreslování fikčního světa, které zpomaluje plynutí děje, by mělo být blízké čtenáři roviny střední, nikoliv čtenáři roviny nízké (D. Mocná, 2014b, s. 120–121). Uveďme ukázky.

Rosslynská kaple, často přezdívaná *Katedrála kódů*, stojí přibližně deset kilometrů od skotského hlavního města Edinburghu na místě dávného chrámu boha Mithry. Templáři ji postavili v roce 1446 a vyzdobili ji neuvěřitelným množstvím symbolů židovských,

křesťanských, egyptských, zednářských a pohanských. Kaple stojí přesně na poledníku, který také prochází anglickým městem Glastonbury. Na této růžové linii rovněž údajně leží ostrov Avalon krále Artuše, proto je považována za základní pilíř posvátné geometrie Británie. Podle této uctívané růžové linie – v angličtině Rose Line – také Rosslynská (původním pravopisem Roslinská) kaple dostala jméno. (D. Brown, 2016, s. 419–420)

...

Vydali se po dlouhé štěrkové cestě při slavné západní stěně kaple. Běžní návštěvníci se domnívají, že tato podivně vyčnívající zeď je přístavba, kterou z nějakého důvodu nikdy nedokončili. Avšak Langdon věděl, že pravda je daleko zajímavější.

*Západní stěna Šalomounova chrámu.*

Templáři postavili Rosslynskou kapli jako přesnou kopii Šalomounova chrámu v Jeruzalémě, a to včetně západní zdi, úzké obdélníkové lodi a podzemní místnosti – repliky nejsvětější svatyně, v níž původních devět rytířů objevilo poklad nevyčísitelné hodnoty. Langdon musel připustit, že rozhodně existuje jistá symetrie v myšlence schovat svatý grál na místě, které je obdobou jeho původního úkrytu.

Vchod do Rosslynské kaple byl skromnější, než Langdon očekával. Nevelké dubové dveře zavěšené na dvou železných pantech nesly prostý nápis:

---

ROSLIN

---

Langdon Sophii vysvětlil, že se jedná o původní podobu názvu kaple, odvozenou od poledníku, na němž kaple stojí, neboli od „linie růže“, tedy rodové linie Máří Magdalény. (D. Brown, 2016, s. 421–422)

Kromě toho, že tyto pasáže důkladněji prokreslují fikční svět, mají i význam jiný. Pro čtenáře jsou bohatým zdrojem poučení, přestože toto poučení může být občas nepřesné. Brown totiž nezřídka propojuje fakta s domněnkami a fikcí<sup>7</sup>. Je ovšem nesporné, že čtenář

---

<sup>7</sup> Cílem této práce není rozlišovat pasáže podávající informace pravdivé od úseků nepravdivých. Abychom však své tvrzení podpořili, uveďme alespoň příklad. Rosslynská kaple byla vybudována v roce 1446, stojí blízko Edinburghu, ale s templáři ani zednáři nemá podle současných historických bádání nic společného. Tyto informace jsme čerpali z článků vydaných na oficiálních webových stránkách Rosslynské kaple (History of the Knights Templar - The Official Rosslyn Chapel Website [online]).

některé pravdivé informace získá a že kniha má značný vzdělávací potenciál. Lze se domnívat, že Brownovo poučování by mohlo být prostředkem, jímž se autor snaží odlišit svůj román od zbylých románů roviny nízké. Zdá se, že záměrným a častým odkazováním na kulturní artefakty chce autor zvýšit prestiž textu, a tím jej přiblížit k literární rovině střední.

Důležitý je však zejména způsob, jakým Brown četné informace z oblasti historie a kultury prezentuje. Tyto informace jsou vždy uváděny v souvislosti s jednáním postav a především s hledáním svatého grálu, a tak přispívají k rozvíjení děje. Nejčastěji jsou vkládány do myšlenek či promluv postav, nebo do pasáží, v nichž se řeč vypravěče spojuje s myšlenkami postav – jak je patrné v druhém úryvku výše. Poučné pasáže, pojednávající například o etymologii názvu Rosslynské kaple, zde tvoří neodmyslitelnou součást důležitou pro recepci děje. Do vyprávění jsou umně vřazeny, a tak mohou být přijatelné a zajímavé nejen pro čtenáře roviny střední, nýbrž i pro čtenáře roviny nízké, kteří by je za jiných okolností pravděpodobně přeskočili.

### **3.4 Kompozice**

S plynutím románového času, které jsme naznačili v podkapitole výše, úzce souvisí i kompozice díla. K tomu, aby se příběh mohl odehrát v tak krátkém čase, autor využívá paralelní kompozici, jež mu umožňuje přesouvat vypravěčovu pozornost na různé postavy a jejich jednání, které se odehrává v tutéž chvíli.

Do několika kapitol je například rozložen krátký moment příběhu, během něhož Langdon a Neveuová rozprávějí s Teabingem o svatém grálu. V jejich blízkosti se pohybuje Silas se zbraní v ruce a k jejich domu přijíždí policie. Kapitoly jsou krátké (pokud by přesáhly pět stran, jsou rozčleněny ještě do podkapitol) a zpravidla ukončeny v nejnapínavějším bodě vyprávění. Když Silas vstupuje do domu, v němž Teabing rozpráví s Neveuovou, vypravěč přesune pozornost ze Silase na jejich rozhovor. I ten je ovšem v nejnapínavějším momentě ukončen a pozornost je přesunuta k přijíždějícímu automobilu policie. To se opakuje několikrát a čtenář tak s napětím očekává, jak celá situace dopadne. Zda postavy včas zjistí, že jsou ohroženy Silasem a přijíždějící policií.

Takovýto postup můžeme sledovat v celém románu ještě několikrát a je podle našeho názoru dokladem toho, že i kompozice v tomto díle je prostředkem, který slouží k budování napínavého děje, na nějž má být čtenářova pozornost soustředěna především.

### 3.5 *Konspirační teorie a interpretační potenciál díla*

V průběhu analýzy románu jsme již naznačovali některé jeho dílčí interpretace. Nyní se především zaměříme na interpretaci konspirační teorie. Dále se pokusíme zamyslet se nad interpretačním potenciálem díla jako celku, neboť otevřenost interpretacím by měla být zásadním znakem, který by díla jednotlivých rovin měl odlišovat.

Román Šifra mistra Leonarda rozvíjí konspirační teorii, která je založena na myšlence, že svatý grál je ve skutečnosti metaforou pro ženu. Onou ženou má pak být Máří Magdaléna, jež s Kristem počala dítě. Tuto pravdu však církev po staletí ukrývá, aby zamezila všem pochybnostem o božské podstatě Krista a vyhnula se tvrzením, že byl jen smrtelným prorokem, který má své potomky. Hledání svatého grálu má být tudíž hledáním ostatků Máří Magdalény a dokumentů stvrzujících její spojení s Kristem. Toto je hlavní sdělení celého románu, po němž ale nemusíme složitě pátrat. Je explicitně vloženo do úst několika románových postav a nikým, ani žádnou z postav, ani vypravěčem, není zpochybněno. Pouhé konstatování tohoto sdělení však pro interpretaci díla nestačí. Musíme se především tázat, jaký význam konspirační teorii přisoudit.

V první řadě konspirační teorie zpracovává život Ježíše Krista a jeho vztah k Máří Magdaléně. Přestože jde o představu, která je v rozporu s křesťanskou naukou, autor z křesťanství vychází a s křesťanskou tematikou pracuje. Konspirační teorie je tak nepřetržitou aluzí na Bibli. Zdá se, že konspirační teorie, která pracuje s kulturně, historicky, a především nábožensky významným tématem Ježíše Krista a Máří Magdalény, má opět zvyšovat prestiž textu a dílo tak posouvat k literárním dílům roviny střední. To, že má být zpracování tématu chápáno s patřičnou vážností, je zdůrazněno v závěru knihy. Langdon v posvátné úctě a obdivu pokleká před ostatky Máří Magdalény, a kniha tak vyznívá jako oslava ženství.

Zobrazení ženy v románu věnujme ještě podrobnější pozornost. Žena je zde na jedné straně představena jako ta, která byla po dlouhou dobu utlačována převážně mužskými představiteli církve, na druhou stranu je zdůrazňován a veleben význam ženy pro její schopnost dát vznik novému životu. V takovémto pojetí ženy lze spatřovat odraz ve společnosti stále aktuální problematiky ženské emancipace s její snahou vymanit ženu z přílišného područí mužů. Na druhou stranu kniha vyzdvihuje mateřství, a tak se staví proti myšlenkám radikálního feminismu, v jehož důsledku je některými ženami i mateřství vnímáno jako nechtěná přítěž.



Konspirační teorie zpracovává i některé zločiny z církevních dějin, jež byly konány ve jménu Boha. Konfrontujeme-li následně tyto popisované události s postavou Silase, zdá se, že je nastolena otázka, nakolik se současná církev od té minulé vsutku liší a nakolik je ochota některých věřících dopustit se zločinu pro své přesvědčení záležitostí dob minulých. Připomeňme, že Silas ve jménu Boha spáchá pět vražd a jako člen Opus Dei (osobní prelatura římskokatolické církve) podstupuje kruté tresty sebestřádání a jiného sebestřádání. Prostřednictvím konspirační teorie a postavy Silase je tak zpracována kritika církve, její minulosti, ale v jistých bodech i její současné konzervativnosti. Tudiž téma, které lze považovat za stále aktuální a které se může stát značně kontroverzním.

Kromě toho, že konspirační teorie zpracovává aktuální problematiku, čímž se opět román přibližuje zejména rovině střední<sup>8</sup>, zdá se nám hlavní sdělení románu vcelku přímočaré. Napínavým způsobem je čtenáři za pomoci kombinace faktů a fikce tvrzeno, že svatý grál je Máří Magdaléna. Větší interpretační potenciál v konspirační teorii, ale ani v románu již nenacházíme.

### **3.6 Zařazení románu k literární rovině**

V závěrečné podkapitole se pokusme rozhodnout, do jaké literární roviny román náleží. V románu jsme našli některé rysy, které by mohly být charakteristické pro literární rovinu střední. Jednalo se zejména o velké množství kulturních aluzí. K zařazení románu do roviny střední by přispívalo i jeho zpracování aktuální problematiky, například konzervatismu církve či feminismu.

Analýza knihy však nasvědčovala především tomu, že hlavním záměrem autora je vytvořit napínavý příběh, na jehož děj má být upnuta čtenářova pozornost. K tomu přispívaly zápletky plné tajemství a úniků před policií i kompozice s kapitolami končícími v nejnapínavějším bodě vyprávění. Použity byly dialogy, které souvisely s jednáním postav a děj tak posouvaly kupředu. Konstatovali jsme také schematičnost postav, z níž se částečně vymyká pouze Silas, a jejich podřízenost potřebě příběhu. Všechny tyto znaky jsou typické pro rovinu nízkou, přesněji pro žánr thrilleru, k němuž se i román hlásí. Rysem, který byl zásadní pro přiřazení románu k literární rovině, byl uzavřený interpretační potenciál díla. Jak konspirační teorie, tak i celý román přinášely jednoznačné poselství, aniž by byl čtenáři

---

<sup>8</sup> Připomeňme část z Ecovy (2006, s. 111) definice, v níž považuje za rys roviny střední mimo jiné i zprostředkovávání společenských problémů.

poskytnut prostor pro různá interpretační řešení. To je typickým znakem literární roviny nízké.

Skutečnost, že dílo vykazovalo i znaky střední literární roviny, chápeme, jako autorovu snahu text pozvednout do roviny střední. Jak jsme naznačili v teoretické části, jisté prolínání rysů jednotlivých rovin je možné. Převážný způsob zpracování tohoto díla a jednoznačné vyznění jsou podle našeho názoru ale znakem, že dílo náleží do literární roviny nízké.

## 4 Vysoká rovina literatury (Foucaultovo kyvadlo)

Pozornost nejprve soustředíme k začátku vyprávění:

Právě v tom okamžiku jsem zahlédl kyvadlo.

V klenbě kněžiště bylo upevněno dlouhé lano a koule, která na něm visela, ze široka kmitala s izochronní majestátností.

Věděl jsem – v tom pohybu však bylo i kouzlo pravidelnosti, jaké vyzařuje z poklidného oddechování, takže by na to mohl přijít každý sám – , že doba jednoho kmitu je dána čtvrtou odmocninou délky lana a číslem  $\pi$ , které je pro všechny pozemské mozky iracionální a z boží vůle u všech kruhů nevyhnutelně spojuje obvod s průměrem, takže čas potřebný k překonání vzdálenosti mezi oběma krajními body je vlastně výsledkem tajemného spiknutí těch nejméně pozemských měr, jedinečnosti bodu, v němž je lano zavěšeno, podvojnosti abstraktní dimenze, potrojnosti čísla  $\pi$ , skrytého čtverce odmocniny a dokonalosti kruhu. (U. Eco, 2015a, s. 11)

### 4.1 Vyprávění

Vyprávění příběhu začíná u Foucaultova kyvadla v pařížském technickém muzeu. Úvodní deskripce, zprostředkovaná složitým souvětím, naznačuje, že důraz na rychlé plynutí děje, které jsme mohli zaznamenat u románu roviny nízké, nebude prvořadým cílem tohoto díla. Čtenář je vybídnut k pomalejšímu a bedlivějšímu čtení.

Popis kyvadla je poskytnut vypravěčem účastnícím se příběhu, který je G. Genettem označován jako „*vypravěč homodiegetický*“ (In: T. Kubíček, J. Hrabal a P. A. Bílek, 2013, s. 127). Pozornost věnovaná popisu kyvadla naznačuje, že se bude jednat o objekt pro příběh nanejvýš důležitý. Kromě toho ale odhaluje i první vypravěčovy charakterizační znaky. Čtenář může sledovat, jak se vypravěčovy odborné znalosti mísí s téměř mystickým prožitkem, který v něm kyvadlo vyvolává.

Již volba homodiegetického vypravěče otevírá otázku, nakolik bude takovéto vyprávění spolehlivé. Vyžaduje tedy vyšší míru čtenářovy pozornosti. Čtenář by měl sledovat povahu všech signálů, které o vypravěčově vztahu k příběhu a jeho (ne)spolehlivosti mohou vypovídat. (T. Kubíček, 2007, s. 113)

Od úryvku románu nyní přesuňme pozornost k jeho celku. Jak již bylo řečeno, zvolen je vypravěč homodiegetický. Jedná se o postavu románu, Casaubona. Ten do svého vyprávění ale vkládá rozsáhlé promluvy dalších postav. Některé z promluv jsou natolik významově samostatné, že bychom mohli uvažovat o tzv. *druhé úrovni vyprávění* (T. Kubíček, J. Hrabal, P. A. Bílek, 2013, s. 134). Do původního vyprávění jsou vložena vyprávění další.<sup>9</sup> Mimo tyto promluvy prokládá Casaubon své vyprávění i úryvky Belbovy literární tvorby. Tak je Casaubonovo vyprávění přerušováno a nároky na čtenářovu orientaci v něm jsou ještě zvyšovány.

O nic jednodušší není ani pořádek vyprávění. Jak bylo patrné z úvodní ukázky, vyprávění začíná u Foucaultova kyvadla. Z pohledu posloupnosti příběhu se ale jedná o událost, která se odehrává téměř na samém konci. Teprve v kapitolách následujících se vypravěč vrací k událostem předešlým. Nejprve k těm, které proběhly v uplynulých dvou dnech. Poté i k logickému počátku příběhu. To je zhruba 15 let zpět od chvíle, kdy se vypravěč ocitl u Foucaultova kyvadla. Jakmile se vypravěč vrátí k logickému začátku příběhu, jednotlivé vzpomínky rekonstruuje již popořádku. Připojuje k nim ale komentáře, jimiž prožité události hodnotí a interpretuje na základě svých znalostí, které má v čase, v němž vypráví. Dochází k tzv. *disonantnímu vyprávění* (T. Kubíček, J. Hrabal a P. A. Bílek., 2013, s. 132). Ve chvíli, kdy se vypravěč dostane zpět do bodu u Foucaultova kyvadla, jsou zaznamenány ještě dva následující dny. Právě v průběhu posledního dne vypravěč vzpomíná. Většinu vzpomínek si však utřídil v pařížském technickém muzeu, v němž je Foucaultovo kyvadlo umístěno. Jeho vzpomínání je proto zejména vzpomínkou na onen okamžik v minulosti, v němž si vzpomínky za uplynulých patnáct let utřídil.

Nekomplikované podání příběhu, které jsme konstatovali u roviny nízké, je tudíž tomuto románu zcela vzdáleno. Sledovat úrovně vyprávění, časový pořádek vyprávění a změnu vypravěčů je pro čtenáře náročné. Rozhodovat o vypravěčově spolehlivosti taktéž. Přičemž ani jazyk vyprávění, který je prosycen cizojazyčnými výrazy a citáty, recepci příběhu neusnadňuje. Pozorné sledování způsobu vyprávění je zároveň nutné. Každá změna vypravěče, porušení logického sledu vyprávění či způsob, jakým vypravěč objekty popisuje, nesou důležitou informaci a podílejí se na významové výstavbě řečeného.

---

<sup>9</sup> Zvláště některé Casaubonem zaznamenané Belbovy promluvy, v nichž Belbo vypráví o svém dětství, by mohly být považovány za samostatné příběhy a Belbo za vypravěče druhé úrovně vyprávění. Za vyprávění druhé úrovně, které dokonce první úroveň ovlivní, lze podle našeho názoru ale považovat zejména konspirační teorii, kterou postavy postupně vymýšlejí.

Domníváme se, že takto komplikované vyprávění by se nikdy neobjevilo v románu literární roviny nízké ani v románu literární roviny střední, a považujeme jej za první ukazatel přínaléžitosti tohoto díla k rovině vysoké.

#### 4.1.1 *Vypravěč a jeho spolehlivost*

Pro vyprávění příběhu byl zvolen homodiegetický vypravěč. Již jsme konstatovali, že volba tohoto vypravěče otevírá otázku, nakolik je takové vyprávění spolehlivé, a tudíž zvyšuje nároky na čtenářovu interpretační činnost. Nyní se sami pokusíme vypravěčovu (ne)spolehlivost<sup>10</sup> podrobněji analyzovat, neboť vypravěčova (ne)spolehlivost bude klíčová pro interpretaci příběhu.

V prvních kapitolách románu je vypravěč zaujat Foucaultovým kyvadlem. Vypravěčova snaha popisovat pohyb kyvadla matematickými pojmy záhy přechází v popis, který prozrazuje vypravěčovu naprostou fascinaci tímto strojem. Pevný bod závěsu Foucaultova kyvadla přivádí vypravěče k filozofickým úvahám o jediném pevném bodě v neustále plynoucím světě.

Vypravěčova pozornost se následně přesune i k dalším vynálezům umístěným v blízkosti Foucaultova kyvadla. Jednotlivé vynálezy jsou viděny jako „*mechanické mrtvoly, které by naráz mohly ožít*“ (U. Eco, 2015a, s. 16). Tento značně subjektivizovaný pohled uplatňovaný vypravěčem v prvních kapitolách, vybízí k nanejvýš opatrnému přijímání vypravěčovy verze příběhu. Požadavek na čtenářovu pozornost se ještě zvyšuje, prozradí-li vypravěč i rozrušení, které v daný okamžik zažívá.

Podařilo se mi zkrotit nervy i představivost. Jde-li o hru, pak na to musím s ironií jako ještě před několika dny, nesmím se nechat pohlit. (U. Eco, 2015a, s. 18)

Následně nastane ve vyprávění obrat. Vyprávění se přesune o patnáct let zpět od doby, kdy se vypravěč ocitl u Foucaultova kyvadla, a charakter vyprávění se promění. Nadmíru subjektivizované vidění exponátů umístěných v pařížském technickém muzeu je

---

<sup>10</sup> Jsme si vědomi toho, že existuje vícero koncepcí nespolehlivého vypravěče. Rozhodli jsme se proto vycházet z pojetí T. Kubíčka (2007, s. 134–135). V souladu s jeho teorií bychom jako nespolehlivého vypravěče označili pouze takového vypravěče, u něž zaznamenáváme záměrnou snahu události příběhu zkreslovat. Pro naši práci je ale důležitá i ta skutečnost, že homodiegetický vypravěč disponuje omezeným množstvím informací a může některé události zprostředkovávat značně subjektivizovaným způsobem. Proto se touto problematikou v podkapitole o spolehlivosti vypravěče také zabýváme. Ukazuje se nám totiž, že je k příběhu takového vypravěče nejen nutné přistupovat obezřetněji, ale že tato skutečnost může otevírat text i čtenářovým interpretacím. To je důležité pro zařazení románu k literární rovině.

nahrazeno vyprávěním působícím důvěryhodně. Casaubon jako postava příběhu má sice limitované množství informací, jimiž disponuje, jeho záměrnou snahu zamlčovat či zkreslovat předávané informace však v tuto chvíli nezaznamenáváme.

Jak se vyprávění navrácí k okamžiku, v němž se vypravěč nacházel u Foucaultova kyvadla, vyprávění opět nabývá značně subjektivizované podoby. K radikální proměně dochází ve chvíli, v níž se vypravěč v pařížském technickém muzeu stane svědkem vraždy svého přítele Belba. Následně se vypravěčův pohled zcela promění. Rozrušený vypravěč vybíhá z technického muzea do noční Paříže, která se pro něj změní v obludné místo, v němž se za každým rohem může skrývat Belbův vrah. Vypravěč podezírá každého, na koho naráží. Neví, zda blouzní, či zda vše, co prožil, bylo pravdivé. Do vyprávění dokonce vnáší možnost, že blázní, že vše bylo jen zdání a že teprve spánek mu napomůže k normálnímu vnímání událostí.

Doktor Wagner, to je on, toho potřebuju. On mi dokáže říct, jestli třeštím a jakým přízrakům jsem dal tělo. Bude s to mi říct, že nic z toho není pravda, že Belbo je naživu a žádné Tres neexistuje. To by se mi ulevilo, kdybych byl nemocný. (U. Eco, 2015a, s. 620)<sup>11</sup>

Nepotřebuju psychoanalytika, ale svěrací kazajku. Nebo léčbu spánkem. Nebo Liu. Aby mi vzala hlavu do dlaní, přitiskla si ji do důlků mezi nadrem a podpažím a pošeptala mi, ať jsem už hodný a přestanu vyvádět. (U. Eco, 2015a, s. 621)

Rozrušený vypravěč se nakonec rozhodne navštívit psychoanalytika Wagnera. Svěří se mu s Belbovou vraždou a s dalšími událostmi, které návštěvě Foucaultova kyvadla a Belbově vraždě předcházely. Návštěvu lékaře sám čtenáři zprostředkuje tímto způsobem.

Spustil jsem jako vodopád, vyklopil jsem všechno od začátku do konce, co jsem si o tom myslel před dvěma roky, co jsem si o tom myslel loni, co jsem si myslel, že si myslí Belbo a Diotallevi. A hlavně to, co se stalo o Svatojánské noci.

Wagner mi ani jednou neskočil do řeči, nepřikývl, neprojevil nesouhlas. Řekl bych, že klidně mohl hluboce spát. Ale to asi byla jeho metoda. A já jsem mluvil. Terapie slovem.

A pak jsem čekal na jeho slovo, aby mě zachránilo.

Wagner pomalu, pomaličku vstal. Vůbec se ke mně neobrátil, obešel stůl a postavil se k oknu. Zamyšleně se díval ven s rukama zkříženýma za zády.

---

<sup>11</sup> Podtrhnutí výrazu v této citované větě (i dalších ukázkách) je naším zdůrazněním.

Zhruba deset, patnáct minut mlčel.

Pak pořád ještě zády ke mně pronesl bezbarvým, klidným, ubezpečujícím hlasem: „*Monsieur, vous êtes fou.*“ Pane, vy jste blázen. (U. Eco, 2015a, s. 627–628)

Doktor Wagner označí Casaubona za blázna, a to pouhých několik hodin před tím, než Casaubon začne příběh vyprávět. To je jeden ze zlomových okamžiků vyprávění. Před čtenáře je opětovně a tentokrát s novou naléhavostí postavena problematika míry vypravěčovy spolehlivosti a důvěryhodnosti toho, co jím bylo vyřčeno. Jestliže Casaubon všechny popisované události skutečně vnímal prizmatem šílenství, mohlo být jejich podání nejen zkreslené, ale i nepravdivé. Není jisté, zda Casaubonově vyprávění důvěřovat, či jeho verzi příběhu chápat jako výplod chorobné mysli. Ztrácí se pevná hranice mezi pravdou a lží.

Specifičnost Casaubona jako vypravěče však podle našeho názoru spočívá v tom, že se Casaubon sám v určitých chvílích staví do pozice pozorovatele, jehož pohled mohl být zkreslen. Casaubon připouští, že v určitých chvílích snad blouznil. Na jiných místech zvažuje možnost, že jeho poznávací schopnosti mohly být sníženy, a popis událostí tak nemusel být zcela pravdivý.

Dejme tomu, že to, co jsem viděl v sobotu večer v Saint-Martin-des-Champs, se opravdu stalo. Třeba ne přesně tak, jak jsem to viděl já, omámený hudbou a vůněmi, ale něco se stalo. (U. Eco, 2015a, s. 631)

Casaubon je vypravěč, který zprostředkovává to, čemu v danou chvíli věří, co vidí a co prožívá. Pokud je rozrušen, je i jeho vyprávění prodchnuto tímto stavem. Nikdy se ale nesnaží tvrdit, že je vše v pořádku, pokud tomu tak není. Právě z důvodu, že Casaubon své rozrušení nezamlčuje, nenárokuje si, aby jeho vyprávění bylo v každou chvíli považováno za objektivní, se sami přikláníme k tomu, že lze vypravěči v klíčových bodech, v nichž své vyprávění sám přímo nezpochybňuje, důvěřovat. A neoznačujeme tohoto vypravěče za nespolehlivého.

Citujme ze závěrečné kapitoly, v níž vypravěč v porovnání s předchozím rozrušením po Belbově vraždě nabývá alespoň částečně klidu a zprostředkovává poslední vodítka, jak příběh vnímat.

Co mi Lia řekla na horách, to je pravda, její výklad je naprosto přesvědčivý, provinské poselství je jen seznam zakázek. K žádným shromážděním templářů v Grange-aux-Dîmes nikdy nedošlo. Žádný Plán ani žádné poselství neexistují. (U. Eco, 2015a, s. 631)

Pochopil jsem. V jistotě, že tu není nic k chápání, by měl spočívat můj klid a mé vítězství. Ale já jsem tady, všechno jsem pochopil a Tamti mě hledají, domnívají se, že znám odhalení, po němž tak sverpě touží. Nestačí pochopit, pokud ostatní pochopení odmítají a dál se ptají. Jdou po mně, určitě už objevili mé stopy v Paříži, vědí, že jsem tady, pořád chtějí Mapu. A i kdybych jim stokrát řekl, že žádná Mapa neexistuje, budou ji chtít stejně. Belbo měl pravdu: jdi se vycpat, pitomče, co vlastně chceš, zabít mě? Už toho bylo dost. Klidně si mě zabij, ale já ti neřeknu, že žádná mapa není, člověk se musí naučit na jisté věci přijít sám... (U. Eco, 2015a, s. 655)

Tvrdí-li vypravěč v závěru vyprávění, že vše již chápe, Plán (konspirační teorie, o níž Casaubon vypráví a o níž podrobněji pojednáme později) byl vymyšlen, mapa, která má posloužit k ovládnutí světa a která je součástí konspirační teorie, neexistuje, vypravěči věříme. Vypravěči důvěřujeme i v tvrzení, že Belbo zemřel, a považujeme za uvěřitelné, že Belbovi vrazi nyní pronásledují i Casaubona. Přesto se domníváme, že interpretační možnosti jsou zde otevřené a že si nemůžeme být zcela jisti, zda všechny popisované události skutečně proběhly tak, jak je Casaubon zprostředkoval.

## **4.2 Postavy**

Za hlavní postavy příběhu bychom označili Casaubona, Belba a Diotalleviho. Casaubon je postava specifická, neboť je zároveň vypravěčem příběhu. Částečně jsme o něm proto pojednali již v podkapitole předešlé. Důkladnou pozornost jsme se v podkapitole o postavách tudíž rozhodli věnovat Belbovi, neboť i jemu vypravěč věnuje nejvíce pozornosti.

S postavou Jacopa Belba se setkáváme již od první kapitoly románu, ve které se vypravěč ocitne v pařížském technickém muzeu. Jak vypravěč muzeem prochází a popisuje exponáty v něm umístěné, občas na Jacopa Belba vzpomene. Jsou to ale jen krátké zmínky, které vypravěč s Belbovým jménem spojí. O Belbovi toho příliš neřeknou. Aniž by tak čtenář skutečně věděl, kdo Jacopo Belbo je, jaký má k vypravěči vztah a nakolik významnou úlohu v příběhu sehraje, opakující se jméno je pro něj znamením. Čtenář začne tušit, že by



si je měl zapamatovat. Jen následující text ale může odhalit, nakolik bude tato postava důležitá. Nároky na čtenářovu pozornost se zvyšují.

Informací o Belbovi začne následně přibývat. Postupně jsme seznámeni s některými Belbovy názory, s jeho bytem, stářím i povoláním. Teprve až v osmé podkapitole přichází podrobnější a ucelenější Belbův popis.

Belbo měl nenapodobitelný způsob, jak si stoupnout k barovému pultu, budil dojem, že si tam jen zaskočil (přitom to byl už nejmíň deset let jeho pravý domov). Často zasahoval do rozhovorů u baru i u stolků, ať už se mluvilo o čemkoliv, uměl vždycky poznamenat něco, po čem se hned z přítomných vytratilo nadšení. Dokázal zpražit klidně jen tím, že se na něco zeptal. Někdo třeba něco vyprávěl a všechny kolem sebe zaujal, ale Belbo se sklenkou u boku, jako by už dávno zapomněl na pití, se na něho jen podíval svýma modrýma, neustále roztěkanýma očima a zeptal se: „Vážně se to seběhlo takhle?“ Nebo: „Tohle fakt řekl?“ Neumím si vysvětlit proč, ale v tu chvíli všichni včetně vypravěče začali pochybovat o tom, co právě vyslechli. Možná právě svým piemontským přízvukem měnil každé své tvrzení v otázku a otázku ve výsměch. Piemontské na Belbovi bylo i to, že se nedíval nikomu do očí, ne však proto, že by uhýbal pohledem. Belbův pohled se nevyhýbal dialogu. Prostě se jen rozhlížel, případně se co chvíli upřeně zadíval kamsi do neurčitého bodu v prostoru, a tím uměl vyvolávat dojem, že tys dosud jen tupě zíral na jediný bezvýznamný bod.

Zvláštní neměl však jen pohled. Belbo tě dokázal usadit jediným gestem nebo povzdechem. Tak ses třeba ze všech sil snažil dokázat, že Kant završil převrat v moderní filozofii, zahájený Koperníkem, a zuřivě jsi to tvrdil, jako by šlo o život. A Belbo, usazený proti tobě, se najednou zahleděl na své ruce v klíně nebo na koleno, přivřel oči a nasadil ten svůj etruský úsměv, pár vteřin civěl s otevřenou pusou do stropu a pak jen jakoby mimochodem utrousil: „Ten Kant teda ale opravdu...“ (U. Eco, 2015a, s. 67)

...

Když se někdy rozčilil, ztrácel slušnost. Jelikož ho však dokázala rozčilit zase jen něčí neslušnost, ta jeho neslušnost se na oplátku odehrávala uvnitř a podle zvyků jeho kraje. Sevřel vždy rty, obrátil oči k nebi, pak sklopil pohled k zemi, naklonil hlavu k levému rameni a polohlasem pronesl: „Ma gavte la nata.“ Pokud to piemontské rčení někdo neznal, ochotně je vysvětlil: „Odšpuntuj se. To se říká, když se někdo moc nafukuje. Dá se předpokládat, že

se v tom fyzicky ne zcela přirozeném stavu udržuje díky tomu, že má v zadku zátku. Stačí ji vytáhnout, pfffffffí, a je z něho zase normální člověk.“ (U. Eco, 2015a, s. 68)

Jeho zásahy do hovoru vyvolávaly v přítomných pocit naprosté marnivosti všeho, a to mě okouzlovalo. Bral jsem si z toho špatné ponaučení, byl to pro mě vzor svrchovaného pohrdání banalitou cizích pravd.

Teprve teď, když jsem nejen odhalil Abulafiovo tajemství, ale nakonec nakoukl i do Belbovy duše, je mi jasné, že co jsem bral jako rozčarování, ze kterého jsem si učinil životní princip, pro něho bylo pouze jednou z podob melancholie. Za jeho sklíčeným intelektuálním libertinstvím se skrývala zoufalá žízeň po absolutnu ... (U. Eco, 2015a, s. 68)

Tak před čtenářem postava zcela vyvstane. Objeví se Belbo s nezaměnitelnou piemontskou nadávkou a se svou schopností zpochybnit vše řečené.

Tímto rozsáhlým popisem však charakterizace Belba nekončí. V průběhu celého románu můžeme sledovat Belbovo jednání, jeho rozsáhlé promluvy a vypravěč čtenáři dovolí nahlédnout i do Belbových dokumentů obsahujících jeho literární tvorbu, a tak i do Belbova vnitřního světa.<sup>12</sup>

Převládající prostředky nepřímé charakterizace (promluvy, jednání, Belbova tvorba) nutí čtenáře k aktivnímu odhalování Belbova charakteru. I u postav roviny nízké jsme našli prostředky nepřímé charakterizace, jejich použití však bylo omezené. Spíše stvrzovaly to, co jsme o postavě již věděli z charakterizace přímé. Skutečně nové informace o postavách však nepřinášely.

Postavám roviny nízké dominovala jedna základní vlastnost, která byla z jejich charakterizace snadno odhalitelná. U Belba nám taková vlastnost uniká. Text střídavě přináší informace o Belbově jednání, jeho vnitřním světě i o minulosti. Můžeme vyčíst například to, že Belbo je jízlivý, žárlivý a inteligentní. Nalézáme tak zásadní rozdíl mezi postavou Belba a postavami roviny nízké. V porovnání se schematickými postavami roviny nízké je postava Belba psychologicky propracovaná.

---

<sup>12</sup> Za symbolické by bylo možné pokládat i Belbovo jméno, neboť Belbo je název i jedné z piemontských řek. Belbovo jméno by tak odkazovalo ke kraji jeho dětství, který nezaměnitelným způsobem zformoval jeho povahu a v němž zažil významné okamžiky života.

Otázkou ale zůstává, z jakého důvodu věnuje vypravěč této postavě tolik pozornosti. Velké množství informací, které čtenář o Belbovi získá, bezpochyby vybízí k interpretaci. Jednoznačně rozhodnout, zda všechny informace o Belbovi souvisí s konspirační teorií (tedy s hlavním tématem románu), případně jakým způsobem s ní mají přesně souviset, podle našeho názoru ale nelze.

My jsme si například v souvislosti s informacemi o Belbově životě zvláště povšimli návratného motivu trumpet. Nejprve v hrubých obrysech shrňme, co se o Belbovi a trumpetě na základě postupně rozmístěných informací dozvídáme.

Jako malému chlapci se Belbovi o trumpetě zdálo a zatoužil po ní. Od rodičů ji ale nikdy nedostal, a ani strýc a teta, kteří mu ji přislíbili, ji nakonec pro něj nezakoupili. Když byl Belbo starší, chtěl na trumpetu hrát, aby se zalíbil jedné dívce. Kapela však potřebovala křídlovku, a tak neměl Belbo na výběr. Jednou se mu přesto vyskytla příležitost k tomu, aby si na trumpetu zahrál. Příležitost to byla zcela nečekaná, odvíjela se od náhlé indispozice trumpetisty. Belbo se této příležitosti chopil. Okamžik, v němž zahrál jen pár tónů, patřil v jeho životě k těm nejvýznamnějším. Belbův zážitek opatří vypravěč tímto komentářem:

Jacopo Belbo tehdy nemohl pochopit – a nechápal to ani později, zatímco o sobě nevědomě psal –, že tenkrát slavil jednou provždy svou alchymistickou svatbu s Cecilíí, s Lorenzou, se Sofií, se zemí i s nebesy. Jako možná jediný ze všech smrtelníků dovedl ke konci Velké dílo.

Tehdy mu ještě nikdo neřekl, že svatý grál je pohár, ale také kopí, a trumpetu v jeho ruce pozvednutá jako pohár že je zároveň zbraní a nástrojem přeslady nadvlády, vystřeleným do nebe jako šíp a spojujícím zemi s mystickým Pólem. S jediným Pevným bodem, jaký kdy vesmír byl: s tím, který právě on svým dechem na jeden jediný okamžik stvořil.

Tehdy mu Diotallevi ještě neřekl, že lze existovat v Jesodu, v sefiře Základu, znamení spojení nejvyššího luku, který se napíná, aby vyslal šípy k míře Malchut, svému terči, Jesod je kapka, jež vytryskne z šípu, aby dala vyrůst stromu a plodu, je to *anima mundi*, duše světa, protože je to chvíle, v níž mužná síla plozením spájí veškeré stavy bytí.

Umět upřít tento Venušin pás, *Cingulum Veneris*, znamená napravit Demiurgův omyl. (U. Eco, 2015a, s. 646-647)

Může člověk strávit celý život hledáním Příležitosti, a přitom si nevšimnout, že rozhodující okamžik, který zdůvodňuje zrození i smrt, už minul? Nevrátí se, ale byl tu, nezvratný, plný, zářivý a štědrý jako každé zjevení.

Toho dne se Jacopo Belbo díval do očí Pravdě. Jediné pravdě, která mu kdy měla být povolena, protože pravda, kterou se naučil, říkala, že každá pravda je kratičká (potom už je to jen komentář). Právě proto se snažil zkrotit netrpělivost času.

Tehdy to určitě nepochopil. Ani když o tom psal, ani když se rozhodl, že už o tom psát nebude.

Pochopil jsem to až já dnes večer: autor musí zemřít, aby si čtenář uvědomil pravdu.

Posedlost kyvadlem, která Jacopa Belba provázela po celou jeho dospělost, byla – stejně jako ztracené adresy ve snu – obrazem tohoto jednou zaznamenaného a pak vytěsněného okamžiku, kdy se opravdu dotkl klenby světa. A ten okamžik, ve kterém zmrazil prostor i čas tím, že vyslal svůj Zenonův šíp, to nebylo jen znamení, symptom, narážka, figura, označení, hádanka: to bylo to, co to bylo, nic to nezastupovalo, neodkladná chvíle, kdy jsou všechny účty vyrovnány.

Jacopo Belbo nepochopil, že svou chvíli měl a mohla mu stačit na celý život. Nepoznal ji a zbytek svých dnů strávil hledáním chvíle další, až se zničil. Nebo to možná tušil, jinak by se přeci tak často nevracel ke vzpomínce na trumpetu. Vzpomínal na ni však jako na něco ztraceného, a přitom ji naopak měl. (U. Eco, 2015a, s. 647)

Hrou na trumpetu se Belbo na okamžik zadíval do očí pravdě. Takovéto setkání s pravdou zde ale není pojato jako nalezení souladu poznání s věcí. Spíše bychom takovýto okamžik popsali jako událost, v níž Belbo zakusil jakousi opravdovost, nezprostředkovanost, smysluplnost. Díky svému tvůrčímu činu v podobě hry na trumpetu se Belbo přiblížil k podstatě světa. Trumpeta se stává symbolem pravdy (pravosti, opravdovosti), kterou Belbo po celý život hledal, ačkoliv ji prožil. Sledujeme-li následně z této perspektivy Belbovu charakterizaci, zdá se, že touhu po nalezení pravdy můžeme postihnout i v dalších informacích o něm. Spatřujeme ji například v Belbově jízlivosti s jakou útočil na všechny banální pravdy. Pro zařazení díla k literární rovině je ale důležitý sám motiv trumpet. Návrtný motiv vybízí k tomu, aby byl interpretován. Interpretován ale může být až v závěru vyprávění, v němž čtenář zná všechny kontexty, v nichž se tento motiv objevil, a může tak přistoupit k hledání jeho významu. Do té doby lze stále unikající možnost zahrát si na trumpetu považovat za nenaplněnou touhu, aniž bychom věděli, jakého objektu

se tato touha týká. Lineární čtení dostačující u roviny nízké zde musí být nahrazeno opakovaným čtením a přehodnocováním významu tohoto motivu ve světle nových informací. Právě tento způsob čtení označuje D. Mocná (2014b, s. 102–103) za typický pro rovinu vysokou.

Dalším nápadným bodem, který lze v souvislosti s Belbem sledovat, jsou jeho literární pokusy. Pozornost zvláště upoutá obsah úryvků, které jsou vypravěčem prezentovány jako Belbova tvorba. Úryvky často odkazují na jiná literární díla, někdy styl těchto děl snad dokonce napodobují. Uvedme příklady.

„Povím ti, jak se pomstít,“ pošeptal mi Soapes, a toho dne vyšlo najevo, kdo ve skutečnosti je, bonapartistický opat, již celá staletí uvězněný v této kobce.

„Dostaneš se odtud ven?“ zeptal jsem se ho.

„If...“ zněl počátek jeho odpovědi. Pak se však odmlčel. Začal bušit lžící do zdi, protože tajnou abecedou, kterou údajně získal od Trithemia, jak se mi svěřil, předával poselství komusi ve vedlejší cele. (U. Eco, 2015a, s. 429)

Ach, radosti, ach, závratí, ach můj ideální čtenáři, postižený ideální nespavostí, ach, Finneganova bdění, ach ty rozkošné, milé zvířátko. Nepomáhá ti myslet, pomáhá ti spisovateli myslet za něho. (U. Eco, 2015a, s. 35)

První ukázka odkazuje k Dumasovu románu Hrabě Monte Cristo, druhá je upomínkou na Joyceovy Plačky nad Finneganem. Otázkou je, jak jmenované romány souvisejí s Foucaultovým kyvadlem. Jsou-li často citovány Dumasovy romány, které byly psány na pokračování, bylo by možné hledat podobnost mezi nimi a konspirační teorií, kterou Belbo a jeho přátelé vytvářejí. Jejich konspirační teorie totiž v některých místech připomíná dobrodružné vyprávění, které je tvořeno také na pokračování. Hledat souvislost mezi Foucaultovým kyvadlem a Joyceovým dílem je obtížnější. Opět se nabízí podobnost mezi Joyceovým románem, který je jazykovým experimentem, v němž jsou slova komolena a spojována tak, aby vytvářela významy nové, a konspirační teorií, v níž jsou fakta komolena a spojována tak, že vzniká nové pojetí dějin. Ptát se ale můžeme dále. Lze hledat nejen souvislost mezi jmenovanými romány a Foucaultovým kyvadlem, ale i mezi jmenovanými romány navzájem? Interpretace Belbovy literární tvorby bude také záviset na tom, kolik odkazů čtenář odhalí a nakolik bude dané romány znát.

Belbovo napodobování jiných románů lze také chápat i jako selhávání ve snaze napsat cokoli nového. Tímto způsobem by mohla být ztvárněna i postmoderní teze, že vše již bylo napsáno. Belbovo selhávání v literární tvorbě můžeme následně chápat jako příčinu, která jej přivedla k vymýšlení konspirační teorie. Neboť vytváření konspirační teorie mu mohlo přinášet zdání opětovné tvorby. Mohl se stát tvůrcem dějin. Avšak ani jeho konspirační teorie nebyla dílem originálním. Vznikala napodobováním konspiračních teorií a smyšlenek autorů jiných.

Že se Jacopo Belbo hned hltavě pustil do četby historických děl zabývajících se rozenkruciánským obdobím, to mi připadalo docela přirozené. Ale když nám pak vyprávěl, k čemu došel, poskytl nám jen holou kostru zbavenou dalších fantazií a my jsme z ní načerpali vynikající nápady. Teď však vím, že s Abulafiovou pomocí psal mnohem složitější příběh, v němž se ztřeštěná hra s citacemi vplétala do jeho osobních mýtů. Když se mu takhle naskytla možnost kombinovat fragmenty cizích příběhů, našel znovu chuť psát, vyprávět vlastní příběh. Nám o tom nikdy nic neřekl. A dodnes nevím, jestli odvážně zkoušel vlastní schopnost vytvořit fikci, nebo se jako ostatní dáblologové propadl do velkých dějin, které začínal komolit. (U. Eco, 2015a, s. 419)

Ať už tedy Belbovu literární činnost budeme chápat jakkoliv, souvislost Belbových textů s hlavním tématem románu není jednoznačná. Bezpochyby se dá vykládat mnohými způsoby. Právě tato interpretační otevřenost i psychologická propracovanost postavy jsou dalším rysem roviny vysoké a potvrzením, že román do této roviny náleží.

### **4.3 *Prostor***

Děj se odehrává v Itálii, Brazílii a Francii a čtenář je zaveden na nejrozmanitější místa. Sledovat jsme se ale rozhodli zejména detailnost, s jakou je prostor vyobrazován. Ta se prozatím jeví jako významný rys, který může vypovídat o přináležitosti díla k určité literární rovině. Detailnost vyobrazení prostoru jednotlivých literárních rovin zkoumá D. Mocná (2014b, s. 120–121) a předkládá následující zjištění. Podrobné prokreslování prostoru se zdá být vzdáleno rovině nízké a do jisté míry i rovině vysoké. Rovině nízké, neboť by příliš zpomalovalo plynutí děje, jehož spád čtenáři této roviny vyžadují. Rovině vysoké za předpokladu, že by se jednalo o detaily zbytné, snad bychom mohli říci samoúčelné. Naopak rovina střední k podrobnějšímu vyobrazení prostoru tíhne, aniž by toto zobrazování mělo význam jiný než jen podat dostatečně konkrétní obraz fikčního prostoru.

V tomto románu jsme se proto zaměřili na některá vyobrazení míst, která svým rozsahem upoutávají pozornost. Pokusíme se ukázat, že podrobnější popisnost zde samoúčelná není.

V prvé řadě bychom se zastavili u podrobných popisů Piladeho baru. V něm se Casaubon a Belbo prvně setkají a ještě ho mnohokrát navštíví. Piladeho bar je jedním z hlavních dějišť příběhu, čtenáře proto nepřekvapí, věnuje-li Casaubon jeho popisu patřičnou pozornost. Uvedme několik ukázek, v nichž je Piladeho bar popisován.

Piladeho bar byl tehdy něco jako svobodný přístav, vesmírná hospoda, kde se mimozemšťani ze souhvězdí Ophiulco, obléhající Zemi, bez třenic setkávali s muži z Impéria, hlídkujícími na Van Allenových pásech. Byl to staříčský lokál u milánského plavebního kanálu se zinkovým pultem a biliárem, kam si místní tramvajáci a řemeslníci zrána chodili na čtvrtku bílého vína. Kolem osmašedesátého a v následujících letech byl Piladeho podnik něco jako Rick's Bar, u jednoho stolu tu klidně mohl hrát karty stoupenec ultralevicového hnutí s novinářem z kapitalistických novin, který si sem zaskočil na malou whisky po uzávěrce čísla, když už první kamiony začínaly rozvážet lži vládnoucího politického systému do novinových stánků. (U. Eco, 2015a, s. 66)

...

Bez podpory alkoholu se to neobešlo – demižony bílého vína si starý Pilade nechával pro tramvajáky a vznešenější zákazníky, limonádu Spuma a likér Ramazzoti však nahradil perlivými víny DOC pro demokratické intelektuály a whisky Johnny Walker pro revolucionáře. Mohl bych klidně napsat politické dějiny těch let jen zachycením toho, kdy a jak se přešlo od johnnyho k dvanáctileté ballantine a nakonec k single malt. (U. Eco, 2015a, s. 66)

*Et in Arcadia ego*. Tenkrát večer to u Piladeho vypadalo na návrat zlatého věku. Prostě jeden z těch večerů, kdy bylo jasné, že revoluce nejen, že bude, ale že ji bude podporovat i Svaz průmyslníků. Jen u Piladeho mohl člověk na vlastní oči vidět vousatého majitele prádelny v zelené parce, jak hraje mariáš s budoucím rozvracečem a ilegálem v dvouřadovém saku s kravatou. Tehdy jsme byli na počátku doby, kdy se zavedený model začal převracet vzhůru nohama. (U. Eco, 2015a, s. 94)

Na první stránce byla fotografie muže, kterého jsem hned poznal, protože jsem ho spoustu let vídal u Piladeho popíjet bílé víno. Titulek hlásal: „O homem que matou Moro.“ Jak jsem se dozvěděl po návratu, Mora nezabil on. (U. Eco, 2015a, s. 233)

Zašel jsem k Pilademu, připadal jsem si tam však jako cizinec. Sice tam pořád ještě stál biliár a vyskytovali se tam víceméně stejní malíři, ale mládež byla úplně jiná. Dozvěděl jsem se, že někteří bývalí zákazníci si otevřeli kurzy transcendentální meditace a makrobiotické restaurace. (U. Eco, 2015a, s. 233)

Sledujeme-li podrobněji popis Piladeho baru, zjišťujeme, že není jen místem častých setkání hlavních hrdinů. Stává se výchozím bodem, z něhož je zprostředkováván pohled na neklidnou atmosféru Itálie 60., 70. a 80. let.<sup>13</sup> Každá změna v prostředí baru, ať už v podobě samotné přestavby tohoto místa, či v podobě změny zákazníků, kteří bar navštěvují, je odrazem vývoje italských dějin. Piladeho bar se tak stává metaforou pro tehdejší italské dění a zároveň napomáhá i k časovému zakotvení příběhu.

Za druhé, popis prostoru slouží k vyobrazování vypravěčova vnitřního stavu. Například z popisu Piladeho baru totiž víme, že vypravěč dokáže popisovat místa a objekty v nich umístěné velmi věcně a se smyslem pro detail. Jakmile se změní vypravěčův psychický stav (vypravěč je rozrušen nebo ovlivněn omamnými látkami), začne se proměňovat i jeho popis míst. K tomu dochází zejména při popisu předmětů v technickém francouzském muzeu a při následném popisu míst, kterými vypravěč bloudí po útěku z muzea. Uvedme jen krátkou ukázkou z rozsáhlého popisu Paříže. Popis se objevuje právě po vypravěčově úniku z muzea. Vypravěč je značně rozrušen, vše se pro něj stává podezřelé. Každé místo i osobu vnímá ve světle své konspirační teorie.

V ústřety mi jdou androgynní postavy v dlouhých pláštích. V rozenkruciánských pláštích. Přejdou kolem mě a zabočí do rue Sévigné. Je hluboká noc. Utekl jsem z Conservatoire, abych se dostal do města, které patří všem, a teď zjišťuju, že to město všech jsou vlastně katakomby s oblíbenými trasami zasvěcenců.

Opilec. Třeba to jen předstírá. Nevěřit, nikomu nevěřit. (U. Eco, 2015a, s. 619)

Shrňme základní poznatky o vybraných popisech míst. Rozsáhlá deskripce míst není samoúčelná. Domníváme se, že propracovaný popis baru, který je rozsáhlou metaforou, by se objevil pouze v rovině vysoké. Zároveň si můžeme povšimnout, že paralelně s popisem míst dochází i k časovému zakotvení celého díla či k zobrazení proměn psychického stavu

---

<sup>13</sup> Aldo Mora, o němž se hovoří ve vybraném úryvku, byl křesťanskodemokratický italský politik. V 70. letech byl unesen a následně zavražděn. K činu se přihlásila komunistická teroristická organizace. (E. Kolovratová, 2008, s. 28–35)



vypravěče. Tento jev, v němž jsou významové komplexy popisovány simultánně<sup>14</sup>, nazývá D. Mocná (2014b, s. 99–101) „*vertikální sémantickou výstavbou*“. Tu považuje za typickou pro rovinu vysokou. V textech takto vystavěných totiž převládá implicitní náznak významových vztahů, který čtenářům umožňuje větší variabilitu recepce, než bychom očekávali u roviny střední či nízké.

#### 4.4 Kompozice

Román je rozdělen do 10 kapitol pojmenovaných podle 10 sefir stromu života, o němž pojednává židovská mystická nauka, kabala. Pojmenování kapitol za prvé odkazuje ke konspiračnímu plánu, který tři hlavní hrdinové vymyslí. Do svého plánu totiž zahrnou i kabalistické poznatky. To později Diotallevi hodnotí jako zprotivení se božskému řádu, které musí být potrestáno. Za druhé, prostřednictvím významu jednotlivých sefir Casaubon nabízí i vyznění, které by obsahu kapitol mělo být přiřknuto.

Diotallevi říkával, že Chesed je sefira milosti a lásky, bílý oheň, jižní vítr. Onehdy večer v kabině periskopu mě napadlo, že právě v tomto znamení proběhly moje poslední dny v Bahii s Amparo. (U. Eco, 2015a, s. 203)

Využití kabalistických sefir jako názvů deseti základních kapitol románu má ale i další význam. S proniknutím do tajné kabalistické nauky je někdy spojována schopnost vykládat dění světa i tento svět ovládat (M. Dluhoš, 2009, s. 66). Nacházíme tudíž paralelu mezi tímto přesvědčením zakotveným v kabale a konspirační teorií hlavních protagonistů románů. Ti se pouštějí do hry s historickými fakty, jako by chtěli dění dějin ovládnout a změnit. Zároveň jejich konspirační teorie obsahuje zjištění, která by údajně měla odhalit, jak ovládnout svět. Mezi kabalou a obsahem románu nalezneme ale i další shody. Hlavní hrdinové tvoří konspirační teorii tak, že na základě analogií spojují různé informace. Na analogii je založena i kabala.

Kapitoly jsou rozděleny do 120 podkapitol. Počet 120 nás může upoutat tím, že i hlavní postavy se o číslu 120 několikrát zmíní. Každá podkapitola je dále uvedena citátem, celkově je tedy 120 citátů. Stejný počet citátů nalezne i Casaubon v Belbově počítací.

---

<sup>14</sup> Naopak pro rovinu střední a nízkou je typický tzv. lineární princip výstavby. „*Text vystavěný na tomto principu rozvíjí v určitém okamžiku jen jeden významový komplex, tzn., buď líčí událost, nebo charakterizuje postavu, anebo popisuje prostředí.*“ (D. Mocná, 2014b, s. 99)

Kompozice románu tedy významově koresponduje s jeho obsahem. Posedlost protagonistů číslem 120 i kabalou se tak odráží i ve struktuře díla. Kompozice románu je tedy mnohem propracovanější, než jsme mohli konstatovat u románu Šifra mistra Leonarda.

#### 4.5 Intertextovost

Upozorníme na další postupy, které U. Eco ve své práci užívá a které zvyšují nároky na čtenářovy interpretační schopnosti. Tyto postupy definuje sám Eco v práci *O literatuře*. Jedná se zejména o tzv. *citacizmus* a *intertextovou ironii* (U. Eco, 2002, s.201–223). Nejprve vždy pojem vysvětlíme a poté uvedeme příklad z románu.

Pod pojmem citacizmus rozumí Eco (2002, s. 202) uvedení citace<sup>15</sup> z díla jiného, kterou čtenář rozpozná, i když jí nebo jejímu významu v textu třeba neporozumí. Příkladem citacizmu v Ecově románu jsou citace v úvodu podkapitol, které jsou graficky odlišený. Zároveň je u nich, pokud to povaha původního textu umožňuje, uveden název původního textu a jméno jeho autora. Skutečnost, že se jedná o citaci, ať už její význam v textu pochopí čtenář jakkoliv, je zřejmá. Za příklad jsme si vybrali citaci v podkapitole 106.

Seznam č. 5, šest triček, šestery spodky a šest kapesníků, vždy badatele mátl, hlavně proto, že v něm naprosto chybějí ponožky. (Woody Allen, *Gettin even*, New York, Random House 1966, „The Metterling List“, str. 8) (U. Eco, 2015a, s. 545)

Úryvek z Allenova textu, který má představovat odbornou interpretaci seznamů Hanse Metterlinga, literárního „génia“, je parodií na odborná pojednání tohoto typu. V podkapitole začínající úryvkem z Allenovy knihy, provede Lia, partnerka Casaubona, také interpretaci jednoho záhadného úryvku, na jehož základě postavy začaly vymýšlet konspirační teorii. Úryvek označí za obyčejný kupecký seznam, a rozbije tak Casaubonovi představu, že by takovýto útržek mohl nést jakékoliv významné poselství.

Druhým postupem je užívání tzv. intertextové ironie. Intertextová ironie je citace, která umožňuje dvojí čtení. Čtenář ji buď rozpozná a začne sledovat proměny významů, jaké zasazení citace do nového kontextu může mít, nebo ji nerozpozná, možnost pozměnění významu nezaznamená, ale to mu nemusí zabránit v pochopení významu díla jako celku. Jako příklad intertextové ironie uvádí sám Eco v publikaci *O literatuře* popis Eiffelovy věže,

---

<sup>15</sup> Ve velmi omezené míře jsme citace našli u D. Browna, text čtenáři ale vzápětí vysvětlil, s jakým záměrem jsou zmíněny a jak by je měl chápat. Příkladem může být tento úryvek z knihy: „Slepá nevědomost nás přivádí na scestí. Ó! Bídí smrtelníci, otevřete oči!“ Leonardo da Vinci Sophii zamrazilo. „Da Vinci tu hovoří o Bibli?“ Teasing přikývl. (D. Brown, 2016, s. 230)

který se objeví v románu Foucaultovo kyvadlo. Pod Eiffelovou věží se ocitne Casaubon a vnímá ji jako nějaké obludné monstrum. Casaubonův popis je složen z jednotlivých, převážně rozhořčených, úryvků literárních textů o této slavné věži. Ačkoliv nebylo autorovým cílem, aby čtenář rozpoznal jednotlivé citace, měl čtenář alespoň zažít pocit známého a uvědomit si možnost, že úryvek je z citací složen. Pokud si čtenář tuto skutečnost neuvědomil, stejně mohl z popisu věže vyvodit dojem, který věž má v Casaubonovi vzbuzovat. (U. Eco, 2002, s. 215–216)

Pokračujme ale tím, jaký účinek může mít užití intertextové ironie na interpretační činnost čtenářů. Ukažme tento účinek na názvu románu. Román Foucaultovo kyvadlo byl pojmenován podle fyzika, který se pokusem s kyvadlem proslavil. Jméno Foucault ale u mnohých čtenářů evokovalo i jméno filozofa Michela Foucaulta. Někteří následně hledali analogie mezi knihou Foucaultovo kyvadlo a dílem Slova a věci od Michela Foucaulta. Eco následně uznává, že jeho román tomuto spojení nijak nezabraňuje. Najde-li čtenář v románu podklady pro toto spojení, je možné interpretace odkazující na Michela Foucaulta a jeho Slova a věci považovat za oprávněné, přestože autorovým původním záměrem nebylo na tohoto filozofa odkazovat. (U. Eco, 2002, s. 218–219)

Strategie odkazování se v Ecově případě ale neomezuje pouze na literární texty. V celém jeho díle nalézáme více či méně odhalitelné odkazování na rozmanité kulturní artefakty, historické osobnosti aj. Příkladem může být Rick's bar uvedený v popisu Piladeho baru. Mohl by odkazovat k baru ve filmu Casablanca. Bude-li čtenář tento film znát, dramaticko-romantickou atmosféru filmového baru přenese i do Piladeho baru. Pokud nikoliv, možná nalezne jiné spojení, možná narážku na Rick's bar přejde, anebo si jí ani nepovšimne.

Důležité je, že jakmile čtenář jednou strategii odkazování odhalí, může záměrně odkazy vyhledávat. Rozpoznání odkazu ale bude vždy závislé na šíři čtenářova kulturního rozhledu. Některé odkazy odhalí čtenář snadno, některé možná nikdy a některé znalosti mu dokonce umožní nalézat i taková spojení, která autor do textu záměrně nevkládá (U. Eco, 2002, s. 218). Strategie odkazování je tedy jedním ze základních prostředků, které stimulují čtenářovy interpretační schopnosti a zároveň mu umožňují i jistou interpretační volnost.

#### **4.6 Konspirační teorie a interpretační potenciál díla**

Nejprve sledujme konspirační teorii a její zasazení do příběhu. Tři přátelé, Casaubon, Belbo a Diotallevi, pracují v nakladatelství. To vydává kromě kvalitní literatury i literaturu značně pochybného obsahu, jejíž autoři mimo jiné dospívají k neuvěřitelným odhalením v dějinách lidstva. Jednoho dne přijde do nakladatelství podivný muž, plukovník Ardent. Přinese návrh na vydání knihy, jejíž obsah je právě jedním ze senzačních odhalení v dějinách. Obsah své knihy zakládá na starém a poškozeném úryvku z blíže neurčeného textu. Přátelé rukopis odmítnou, ale úryvek je zaujme natolik, že se i oni, po mnoha letech, rozhodnou na jeho základě sestavit vlastní interpretaci dějin. Pomocí analogií a asociací propojují historické události z odlehlých dob, nalézají mezi nimi souvislosti a směle reinterpretovaly nejprve historii, poté i přítomnost. Vytvoří konspirační teorii a nazvou ji Plán. Plán pro postavy zpočátku představuje nevinnou a zábavnou hru. To se ale nečekaně změní.

Zvrat nastává ve chvíli, kdy se o existenci Plánu dozví Agliè, další postava v příběhu. Ten v pravdivost Plánu uvěří a domnívá se, že Plán obsahuje tajné poselství, které již po léta hledal. Chce se o Plánu dozvědět více, a proto se svými stoupenci zajme Belba. Belbo ale odmítá o Plánu cokoliv prozradit, a proto je oběšen. Belbovu vraždu tajně sleduje Casaubon. Ten si uvědomí, že je v ohrožení, neboť je o Plánu taktéž informován. Casaubonovi se podaří uprchnout do Belbova venkovského sídla. Zde přemítá o uplynulých událostech a čeká, že si pro něj Belbovi vrazi přijdou. Mezitím umírá na rakovinu Diotallevi.

Budeme-li se snažit konspirační teorii interpretovat, musíme si v první řadě položit otázku, zda si postavy Plán vymyslely, nebo skutečně odhalovaly pravdu skrývanou po dlouhou dobu. Odpověď se zdá zpočátku zřejmá. Casaubon, vypravěč příběhu, označí Plán za smyšlený.

Byl to zkrátka rok, ve kterém jsme vymysleli Plán. (U. Eco, 2015a, s. 381)

Tvorba Plánu však začne postavy pohlcovat. Nejprve vymyšlení Plánu věnují stále více času, poté v něj začínají věřit. V jejich promluvách se stále častěji objevuje přesvědčení, že odkrývají cenné informace. Přestává být zřetelné, zda postavy Plán konstruují, nebo zda skutečně odhalily dávné spiknutí, i když zcela náhodně.

„No jen si pomyslete,“ řekl Diotallevi, „jestliže k tomu setkání opravdu nedošlo, je teď Evropa jevištěm, na němž se tančí tajné tanečky jednotlivých skupin, které se hledají a nenacházejí, a přitom vědí, že stačí maličko a mohou se stát pány světa... To spiknutí možná

opravdu existuje a veškeré dějiny jsou vlastně zápasem o rekonstrukci ztraceného poselství. My nikoho nevidíme, ale neviditelní jednají všude kolem nás.“ (U. Eco, 2015a, s. 404)

„Pánové,“ oznámil jsem trochu slavnostně nazítří svým spoluspiklencům, „žádné souvislosti si vymýšlet nemusíme. Existují totiž ve skutečnosti. Když svatý Bernard roku 1164 rozhlásil, že hodlá svolat koncil do Troyes...” (U. Eco, 2015a, s. 431)

Ve chvíli, kdy je vypravěč do Plánu zcela ponořen, vstupuje do příběhu se svým názorem na Plán Casaubonova partnerka Lia. Ta Plán zřetelně označí za fikci. Takovouto fikci však považuje za velmi nebezpečnou, protože jí mnozí snadno uvěří.

Váš Plán je tajemství plný, protože je plný rozporů. Proto bys taky našel spoustu nejistých lidí ochotných poznat se v něm. Zahodte to. Homér nic nepředstíral. Vy předstíráte. Když někdo předstírá, bohužel mu všichni věří. Lidi nevěřili Semmelweisovi, když nabádal lékaře, aby si myli ruce, než sáhnou na rodičku. Říkal příliš prosté věci. Lidi radši věří tomu, kdo prodává vodičky na růst vlasů. Pudově cítí, že ten člověk směšuje pravdy, které k sobě nejdou, že to nemá logiku a on to nedělá v dobré víře. Jenže jim celý život namlouvali, že Bůh je složitý a neproniknutelný, takže nesoudržnost a rozporuplnost považují za nejbližší boží přirozenosti. Zázraku se nejvíce podobá to, co je nepravděpodobné. Vy jste prostě vymysleli vodičku na růst vlasů. Nelíbí se mi to, je to ošklivá hra. (U. Eco, 2015a, s. 554)

Nabyde-li čtenář po Liině vyjádření jednoznačného přesvědčení, že Plán je pouhou smyšlenkou, nemůže setrvat u tohoto názoru příliš dlouho. O existenci Plánu se dozví Agliè, který začne usilovat o informace s Plánem spojené. Vzhledem k tomu, že Agliè nalézá zalíbení ve světě esoteriky a sám se představuje jako nesmrtelný hrabě Saint-Germain, lze jeho fascinaci Plánem chápat jako důsledek jeho záliby ve výstřednostech.

V souvislosti s Plánem se ale objevují i další nesrovnalosti, které nejsou v průběhu románu objasněny a mohou být čtenářem různě interpretovány. Příkladem může být plukovník Ardenti, který přináší do nakladatelství rukopis. Ardenti totiž jednoho dne záhadně zmizí. Objeví se podezření, že mohl být zavražděn. Svědci Ardentiho vraždy jsou ale natolik nedůvěryhodní, že případ zůstane otevřen. Policejní vyšetřovatel však naznačí, že konspirační teorie, kterou Ardenti zanesl do nakladatelství, byla jen zástěrkou. Ardenti shromáždil informace, jimiž někoho vydíral. Nakladatelství navštívil jen proto, aby dotyčnou osobu přesvědčil, že se patřičné informace nebojí zveřejnit. Osobou, kterou měl takto vydírat, byl jistý pan Rakosky. Jméno Rakosky je ale v závěru knihy dáno do

souvislosti s postavou Aglièho, zároveň je Rakosky hledán Interpolem. Čtenáři se tedy nabízí možnost, že Ardentí měl skutečně k dispozici kompromitující informace, jejichž utajení Agliè požadoval. Když tyto informace nezáměrně od Ardentího převzali i tři hlavní hrdinové příběhu tím, že navázali na Ardentího rukopis, musel Agliè zavraždit i Belba. Agliè tedy nebyl jen pošetilým bláznem, který věří v konspirační teorie, ale velmi nebezpečným mužem. Avšak i tato interpretace je zpochybněna ve chvíli, kdy má vypravěč pocit, že po několika letech zahlédl Ardentího živého. Střídavé pojetí Plánu jako fikce a možné pravdy tak pokračuje až do závěru románu.

Belbo cítil, že je ztracený. Všechno je jasné. Agliè považuje jeho příběh za skutečný, chce mapu, nastražil mu past a teď ho má v hrsti. Buď Belbo odjede do Paříže a tam poví, že nic neví (jenže to, že nic neví, věděl jen on sám, protože já jsem odjel a nenechal adresu a Diotallevi umíral)... (U. Eco, 2015a, s. 572)

Jenže aby mohl pochopit tenhle ztřeštěný příběh, už sám o sobě jako opsaný z nějakého románu, a přimět policii, aby to vzala vážně, musel by předpokládat, že existuje ještě nějaký další příběh, přesahující fikci. To znamená, že Plán, který jsme sami vymysleli, ve všem všudy včetně zuřivého hledání mapy odpovídá skutečnému Plánu, v němž všichni existují ... (U. Eco, 2015a, s. 573-574)

V závěru románu se vypravěč opětovně navrátí k tvrzení, že Plán byl zcela vymyšlen. Dokonce odhalí i pravidla, jichž se postavy při tvorbě konspirační teorie držely. Ačkoliv se jedná o jednu z posledních informací, které čtenář o Plánu získá, nelze ani tato vypravěčova slova považovat za nezpochybnitelná. Důvodem je zvolený homodiegetický vypravěč, u nějž se objevují náznaky šílenství. Pokud čtenář připustí, že Casaubon skutečně blouzní, zpochybnit může nejen jeho závěrečná tvrzení o Plánu, ale i celý příběh.

My jsme se nakonec přiklonili k názoru, že vypravěči lze v zásadních bodech vyprávění důvěřovat. Důvody, které nás k tomu vedly, jsme již objasnili v podkapitole o spolehlivosti vypravěče. Přesto se domníváme, že nelze každou vypravěčovu verzi událostí přijímat nekritickým způsobem. Chce-li čtenář Casaubona považovat za paranoika, nalezne jistě v textu pasáže potvrzující toto pojetí. Právě tato nejednoznačnost, co vše z příběhu bylo skutečné a zda Plánem postavy odhalily, či neodhalily pravdu, otevírá román různým interpretačním řešením. Tato otevřenost textu rozmanitým interpretacím stvrzuje přínáležitost Foucaultova kyvadla k vysoké literární rovině, pro niž je otevřenost interpretacím typická.

V následujících řádcích již jen nabídneme jednu z možných interpretací. Nečiníme si nároky na interpretační úplnost. Pouze chceme naznačit množství významů, jež lze v díle objevovat, a tím ilustrovat významovou bohatost díla, kterou bychom opět očekávali především v literární rovině vysoké.

Přijmeme-li tvrzení, že lze Casaubonovi jako vypravěči důvěřovat a Plán byl pouhým výmyslem, můžeme následně interpretace rozvíjet různými směry. Lze si například položit otázku, jak chápat následky, které postavy stihnou za vymyšlení Plánu. Při hledání odpovědi nám může pomoci Eco sám. *„Kultura a politika naší doby je nemocná. Napsal jsem Foucaultovo kyvadlo, abych na tu nemoc upozornil. Teologii, politiku, psychologii, zkrátka všechno zasáhl virus interpretace. Jméno té nemoci je syndrom podezírání. Jejím nástrojem je ‚zalogie‘: přesvědčení, že za jednou skutečností se skrývá druhá, ještě složitější, a za ní další a tak dále až do nekonečna.“* (In: J. Pelán, 2011, s. 454)

Nekontrolovatelnému interpretování propadnou i tři hrdinové. Jejich konspirační teorie založená na spojování rozporuplných faktů a jejich následném interpretování vede k vytvoření vědomé lži. Místo aby tato lež byla odvrhnutá, je přijata. Za prvé této lži uvěří jiné postavy příběhu a přijmou ji za pravdu, což má katastrofální důsledek pro Belba. Za druhé tuto lež v podobě zvrácených interpretací přijímá i Diotalleviho tělo. To se poté začne chovat stejným způsobem, jakým tři přátelé vytvářeli Plán. Přesmykuje a pozměňuje jednotlivé buňky, až Diotallevi onemocní rakovinou. Takto alespoň svou nemoc chápe Diotallevi. Zde můžeme opět zdůraznit, že chápat takto Diotalleviho smrt je pouze jednou z možností, která je nabídnuta čtenáři. Vzhledem k tomu, že příčinu svého umírání interpretuje sama postava, není její pojetí tak nezpochybnitelné, jako kdyby nám bylo sděleno heterodiegetickým vypravěčem vykazujícím znaky vypravěčské vševědoucnosti.

„A co jsou asi buňky? Celé měsíce jsme jako zbožní rabíni vlastními rty pronášeli různé kombinace písmen. GCC, CGC, GCG, CGG. Co pronášely naše rty, to se učily naše buňky. A co udělaly moje buňky? Vymyslely si svůj vlastní Plán, jiný, a teď se jím řídí. Mé buňky si vymýšlejí příběh, který se liší od ostatních příběhů. Mé buňky už se naučily, že rouhat se dá tak, že se vyrábějí přesmyčky z knihy a ze všech knih světa. Naučily se to a teď to provádějí s mým tělem. Převracejí, přesunují, pozměňují, permutují, vytvářejí nevidané a nesmyslné buňky či buňky, jejichž smyslem je jít proti správnému smyslu...“ (U. Eco, 2015a, s. 580)

Důsledky, které vymyšlení Plánu pro postavy má, lze tedy chápat jako trest postihující každého, kdo si vědomě zahrává s pravdou a lží, kdo podobné konspirační teorie vymýšlí. Jedinou postavou důsledně odmítající Plán je Lia. Vypravěč se k Lie v myšlenkách obrací jako k té, která jediná měla zdravý rozum. Lia je představitelkou ženy nalézající moudrost v prostých skutečnostech. Nenechá se tak oklamat ani konspiračním plánem, ani jinými mystickými naukami. Neboť ví, že mystické pravdy pouze kopírují pravdu lidského těla a zázrak zrození nového života.

„Pime, neexistují žádné archetypy, je jenom tělo. V břiše je hezky, protože tam roste dítě ..., a proto jsou krásné a důležité jeskyně, štoly, podzemí, a dokonce i labyrint, který se podobá našim dobrým zdravým útrobám, a když chce někdo vymyslet něco moc důležitého, tak to hledá tam, i ty jsi přišel na svět odtamtud, a plodnost vždycky znamená nějaký otvor, kde nejdřív něco tlí, a pak najednou hop, Číňánek, datlovník, baobab... (U. Eco, 2015a, s. 375)

Můžeme se dále ptát, co tři hlavní postavy vedlo k vytváření konspirační teorie. Sledujeme-li následně z této perspektivy postavy, nalézáme u Belba neschopnost dobrat se jakési opravdovosti (Připomeňme motiv trumpet a s ním spojený okamžik, který Belbo po zbytek života hledal.), u Diotalleviho hledání Boha a u Casaubona naučenou schopnost pochybovat úplně o všem, jež mu nedovolovala čemukoliv hluboce věřit. Máme tudíž nedostatek něčeho podstatného, jež všechny tři postavy pociťovaly, chápat jako příčinu jejich hledání smyslu v lživé konspirační teorii?

Zajímavé by mohlo být zabývat se i zasazením děje do Itálie 60. až 80. let. Tehdejší politický zápas mezi pravicí a levicí vedl k nepřehlednému dění. Belbova, Casaubonova a Diotalleviho konspirační teorie tedy vzniká v období, v němž rozlišovat pravdivé od nepravdivého bylo nesmírně obtížné. Máme tedy vznik jejich konspirační teorii chápat i jako důsledek žití ve společnosti, v níž se lehce mísí pravda se lží? A co takovou společnost čeká, zvážíme-li, jaké následky mělo vymyšlení konspirační teorie pro postavy příběhu?

Podle toho, jaký aspekt románu zdůrazníme, může být román rozmanitě vykládán. Sledujeme-li zejména dějovou linii, můžeme román číst jako varování před vytvářením podobných konspiračních teorií. Domníváme se, že chápat jej ale můžeme i jako kritiku společnosti, která se stane pro takovéto konspirační teorie zárodečnou půdou. Zaměříme-li se na postavu Belba, můžeme román chápat jako hledání smysluplnosti a zachycení důsledků, k jakým pocit jejího nedostatku vede. Zdůrazníme-li naopak postavu Diotalleviho,



vede nás román k otázce, co může zapříčinit hledání Boha. Sledujeme-li postavu Casaubona, otevírá se před námi kritika skeptického postoje založeného na neustálém pochybování. Takové pochybování nevede Casaubona k nalézání pravdy. Naopak mu umožňuje vše metodicky zkoumat a na základě analogií spojovat i to nejméně spojitelné.

Problematiku pravdy a lži považujeme za jedno ze základních témat románu. Přesto na závěr zopakujme, že možnosti, jak román číst a chápat jeho smysl, je vícero. To je podle našeho názoru patrné již na základě toho, zda čtenář přijme popisovanou konspirační teorii za lež, nebo zda jí nakonec uvěří.

#### **4.7 *Zařazení románu k literární rovině***

V této podkapitole shrneme znaky, jimiž se román výrazně liší od románu roviny nízké, a zároveň se zaměříme na ty, které nám napomohou přiřadit román k určité literární rovině.

Pořádek vyprávění, změny v úrovních vyprávění i kompozici románu hodnotíme jako náročný způsob prezentace příběhu. Takový způsob prezentace příběhu bychom v rovině nízké neočekávali. Složitá struktura vyprávění zároveň rozvolňuje logicko-kauzální provázanost motivů. Tím vede k implicitnějším náznakům mezi motivy a motivickými celky, což způsobuje jistou otevřenost interpretacím. (D. Mocná, 2014b, s. 103–104) Zvolený vypravěč, jehož spolehlivost musí čtenář zvažovat, vyžaduje vyšší míru čtenářova angažovaného přístupu, a možnost, že vypravěčova verze příběhu nemusí být zcela nezpochybnitelná, opět otevírá román rozličným interpretacím. Právě významovou otevřenost považuje U. Eco (2006, s. 88) za typický rys roviny vysoké.

Ze struktury vyprávění vychází i nutnost vracet se zpět k předešlým informacím a ty ve světle nové informace přehodnocovat. Tuto nutnost jsme se pokoušeli ukázat na postavě Belba a s ním spojeného motivu trumpety. Opakující se motiv trumpety k interpretacím vybízel. Každá nová informace ale význam tohoto motivu proměňovala, k jeho celkové interpretaci mohl čtenář přistoupit až v závěru vyprávění. Nutnost takového způsobu čtení označuje D. Mocná (2014b, s. 103) za typickou pro rovinu vysokou.

U postav, přesněji u postavy Belba, jsme na rozdíl od románu roviny nízké také konstatovali psychologickou propracovanost. Zároveň jsme se snažili ukázat, že Belbova psychologická propracovanost není jen obohacením schematického hrdiny o několik

vlastností. Skutečnost, že autor věnuje tolik pozornosti jedné z postav, vybízí k interpretacím a k hledání souvislostí mezi touto postavou a hlavním sdělením díla.

V podkapitole zabývající se prostorem jsme zachytili princip tzv. vertikální významové výstavby, který spočívá v simultánním rozvíjení významových komplexů. Vertikální významovou výstavbu považuje D. Mocná (2014b, s. 101) za základní distinktivní rys roviny vysoké.

Foucaultovo kyvadlo je textem, který značně odkazuje nejen k textům jiným, ale i k různým historickým osobnostem, kulturním objektům aj. Takovéto odkazování je někdy zřetelnější, jindy zastřenější. V případě zastřenějších narážek dochází k možnosti dvojího čtení. Čtenář si narážek buď povšimne, pracuje s vědomím, že text intertextové odkazy obsahuje, tyto odkazy odhaluje a interpretuje, nebo narážky zcela přehlédne či je záměrně opomíjí, přesto může hlavní vyznění řečeného pochopit. (U. Eco, 2004, s. 208–223) Foucaultovo kyvadlo může být tudíž čteno bez nutnosti tyto odkazy interpretovat. Možnost dvojího čtení je však znakem, kterým se román od díla roviny nízké odlišuje. V díle roviny nízké jsme sice také našli intertextové odkazy, žádný z nich však nevyžadoval čtenářovy specifické kompetence k tomu, aby odkaz rozpoznal či interpretoval. Nejčastěji se jednalo o rozpoznatelné citace (graficky odlišené, s uvedením autora) či odkazy na slavná díla, kterých bylo využito pro rozvíjení konspirační teorie. Zároveň byly tyto odkazy zdrojem čtenářova poučení. Jejich význam však nebyl tak nejednoznačný jako ve Foucaultově kyvadle.

Na závěr již jen zdůrazněme, že i kdyby se čtenář nepokoušel interpretovat různé intertextové odkazy a záměrně je přehlížel, nemůže se přesto vyhnout velkému množství faktů, s nimiž autor v díle pracuje a které využívá k tvorbě konspirační teorie. Nechce-li se čtenář v příběhu zcela ztratit, tato skutečnost jej nutí, aby se vracel k již přečtenému. Tímto se opět potvrzuje nutnost opětovného čtení, kterou bychom očekávali zejména u románů roviny vysoké.

Shrňme-li uvedené znaky, domníváme se, že můžeme konstatovat, že naše hypotéza o přináležitosti Foucaultova kyvadla k literární rovině vysoké byla potvrzena.

## 5 Střední literární rovina (Nulté číslo)

Sledujme opět začátek vyprávění.

Sobota 6. června 1992, 8 hodin

Dnes ráno netekla z kohoutku voda.

Hrr chrr, dvě odříhnutí novorozence, a pak už nic.

Zaklepal jsem u sousedky – u nich doma všechno v pořádku. Asi jste si zavřel hlavní přívod, řekla mi. Já? Vždyť ani netuším, kde je kohout, víte přece, že tady bydlím teprve krátce, navíc se vracím domů až večer. Proboha, copak nezavíráte plyn a vodu, když někdo odjíždíte třeba na týden? To je tedy pěkná neopatrnost, to vám povím, pusťte mě dál, ukážu vám to.

Otevřela skříňku pod dřezem, něčím tam otočila, a voda začala téct. Vidíte? Měl jste to zavřené. Promiňte, jsem strašně roztržitý. No jo, to jste celí vy, singles. A pak exit. To jako že sousedka odešla, už i ta mluví anglicky.

Nervy jako špagáty. Duchové neexistují, jenom ve filmech. A já přece nejsem náměsíčník, a i kdybych byl, jak bych našel kohout, o kterém jsem vůbec nevěděl, jinak bych ho už použil v bdělém stavu, protože sprcha kape a každou noc se bojím, že nezamhouřím oka, protože budu věčně poslouchat to kapání, jako bych byl na hudebním festivalu ve Valldemosse. (U. Eco, 2015b, s. 13–14)

### 5.1 Vyprávění

Vyprávění začíná *in medias res*. Stejný typ začátku jsme zaznamenali i u románu Šifra mistra Leonarda a Foucaultovo kyvadlo. Na rozdíl od Foucaultova kyvadla je začátek Nultého čísla méně popisný. Vypravěč nevěnuje detailní pozornost jednomu konkrétnímu objektu, nýbrž rychleji zprostředkovává své úvahy, a tím začíná i rozvíjet děj. Na rozdíl od Šifry mistra Leonarda vyžaduje začátek Nultého čísla větší míru čtenářova angažovaného přístupu. Způsobeno je to tím, že událost v začátku vyprávění se z pohledu logické posloupnosti příběhu odehrává až na jeho samém konci. K tomu, aby čtenář plně pochopil začátek vyprávění, musí tudíž přečíst téměř celou knihu.

Úryvek je zprostředkován vypravěčem uvnitř příběhu, G. Genettem označeným jako „*vypravěč homodiegetický*“ (In: T. Kubíček, J. Hrabal a P. A. Bílek. 2013, s. 127). Stejně jako u románu literární roviny vysoké se objevuje i zde otázka, nakolik bude takové

vyprávění spolehlivé. Čtenář musí proto sledovat signály, na jejichž základě bude moci o vypravěčově spolehlivosti, eventuálně nespolehlivosti rozhodnout.

Homodiegetického vypravěče je užito nejen ve výše uvedeném úryvku, ale i v celém románu. Je jím hlavní postava příběhu, Collona. Collona začíná vyprávět 6. června 1992 a zaznamená události, které se mu staly tohoto dne zrána, poté poprvé přistoupí ke vzpomínání. V hrubých rysech převypráví svůj život od studentských let až do doby, kdy se poprvé setkal se Simeiem. V tuto chvíli postačí konstatování, že je vypravěčovo setkání se Simeiem významné. Vypravěč vzpomínání na okamžik přeruší a vrátí se do výchozího momentu, tudíž do 6. června 1992. Následně začne vzpomínat podruhé. Ve vzpomínkách naváže na své setkání se Simeiem, které se událo zhruba před dvěma měsíci téhož roku (v dubnu 1992). Vypravěč podrobně popisuje redakční práci jistých novin, o níž měl napsat pro Simeie knihu, i počínání svých spolupracovníků. Svým vyprávěním se postupně navrácí zpět do 6. června 1992. Následně ještě zaznamená několik dní prožitých po tomto datu. Orientaci ve vyprávění však komplikuje i skutečnost, že Collona není vypravěčem jediným. Do svého vzpomínání totiž zařazuje i podrobné promluvy jiných postav, zvláště rozsáhlé jsou pak promluvy Braggadocia. Domníváme se proto, že Braggadocia by bylo možné považovat za vypravěče tzv. *druhé roviny vyprávění* (T. Kubíček, J. Hrabal a P. A. Bílek, 2013, s. 133-134), kterou jsme našli i u Foucaultova kyvadla.

Shrme-li vše výše řečené, je zřejmé, že struktura vyprávění Nultého čísla je mnohem komplikovanější než struktura vyprávění Šifry mistra Leonarda. Přičteme-li ještě volbu homodiegetického vypravěče, o jehož (ne)spolehlivosti musí čtenář rozhodovat, považujeme náročnost recepce Nultého čísla za vyšší, než byla u Šifry mistra Leonarda, tedy u románu nízké literární roviny. To zároveň považujeme i za první znak, který potvrzuje, že Nulté číslo k románu nízké literární roviny patřit nebude.

Naopak k Foucaultovu kyvadlu má vyprávění Nultého čísla mnohem blíže. To je nepochybně dáno i tím, že autor obou románů je tentýž. V prvé řadě mají oba romány podobnou strukturu vyprávění. Klíčová událost téměř z konce příběhu je ve Foucaultově kyvadle i v Nultém čísle přesunuta na začátek vyprávění a teprve následně se vypravěč prostřednictvím vzpomínání navrácí k událostem dřívějším. Vyprávění Nultého čísla se přesto od Foucaultova kyvadla liší. První odlišnost jsme mohli zaznamenat již v začátku vyprávění. Popisnost brzdicí děj a složitá souvětí s množstvím cizích výrazů, kterých jsme si povšimli ve Foucaultově kyvadle, v Nultém čísle chybí. Tempo vyprávění Nultého čísla

je tak zrychleno a vypravěč rychleji přistupuje i k zprostředkovávání děje. Rozdílnost zaznamenáváme ale i v dalších bodech. V Nultém čísle je redukováno množství dějových odboček, jimiž Foucaultovo kyvadlo oplývá. Kapitoly Nultého čísla jsou opatřeny datem a časovým údajem, které čtenáři napomáhají orientovat se v pořádku vyprávění a tak rekonstruovat příběh. Možnost snadněji rekonstruovat příběh podle našeho názoru zase usnadňuje interpretaci Nultého čísla.

Závěrem můžeme shrnout, že ačkoliv jsou si oba romány v základní struktuře vyprávění podobné, nesporné jsou i jejich odlišnosti. Struktura vyprávění Nultého čísla se v porovnání s Foucaultovým kyvadlem jeví jako zjednodušená. Výše popsané odlišnosti ve vyprávění Nultého čísla napomáhají čtenářům v recepci příběhu, a tím i k interpretaci tohoto díla. Toto zjištění by mohlo podpořit naše zařazení Nultého čísla k rovině střední za předpokladu, že nalezneme ještě další autorovy snahy usnadnit čtenářům interpretaci románu a omezit tak interpretační potenciál Nultého čísla, nikoliv ovšem na úroveň roviny nízké.

#### *5.1.1 Vypravěč a jeho spolehlivost*

Jak bylo konstatováno výše, i v případě Nultého čísla byl zvolen vypravěč homodiegetický, jímž je Collona, hlavní postava románu. Vzhledem k volbě tohoto typu vypravěče bude nutné i v Collonově případě – stejně jako v Casaubonově – položit si otázku po spolehlivosti jeho vyprávění. K jejímu zodpovězení proto nejprve sledujme vypravěčovu charakterizaci.

Collona se v úvodních kapitolách zaměřuje na významné mezníky svého života, a tím i prozrazuje, jak vnímá sám sebe. Představí se jako inteligentní muž, který se v životě dokázal vždy uplatnit, přestože nikdy nedosáhl vytčených cílů. Spíše než vítězem se cítí být ztroskotancem, jenž si nakonec vždy poradí, ačkoliv na sebe neklade již žádné nároky. Z toho důvodu přijímá i místo šéfredaktora značně pochybných novin, o jejichž činnosti má následně napsat knihu.

Neměl jsem žádné zázemí, žil jsem v různých městech (do Milána jsem přišel, až když mě povolal Simei), dělal jsem korektury nejméně pro tři nakladatelství (univerzitní, ale patřila pod velké nakladatelské domy), pro jiné nakladatelství jsem zredigoval encyklopedii (bylo zapotřebí kontrolovat data, názvy a tak dále). Ztroskotanci mívají stejně jako samoukové mnohem větší znalosti než vítězové – pokud chceš prorazit, musíš dobře umět jen jednu věc a nesmíš ztrácet čas snahou umět všechno, radost z erudice je vyhrazena ztroskotancům. Čím více toho člověk ví, tím méně se mu daří. (U. Eco, 2015b, s. 22)

A mezitím jsem jako všichni ztroskotanci snil, že jednoho dne napíšu knihu, kterou si získám slávu a bohatství. Abych se naučil, jak se stát velkým spisovatelem, nechal jsem se dokonce zaměstnat jako černoš (dnes se tomu v duchu politické korektnosti říká *ghost writer*) autorem detektivek ... (U. Eco, 2015b, s. 23) ...

Zkrátka můj život nebyl nic moc. A pak jsem v padesáti letech dostal Simeiovu nabídku. Proč ne? Proč bych to nezkusil, vždyť to bylo jedno. (U. Eco, 2015b, s. 24)

Základní Collonova charakteristika je pro další úvahy o vypravěči důležitá. Na rozdíl od vypravěče Foucaultova kyvadla Casaubona, který připouští, aby na něj zazněly i názory dalších postav příběhu, Collona vyjádření jiných postav na sebe samého v zásadě nezprostředkovává. Uvažujeme-li tedy o spolehlivosti vypravěče, můžeme vycházet pouze z těch informací, které nám nabídne sám Collona. Představil-li se tedy Collona jako inteligentní a duševně zdravý, i když ztroskotávající člověk, jemuž lze důvěřovat, budeme jej za takového považovat, dokud by text nenaznačil něco jiného.

I v Nultém čísle však nalezneme pasáže prozrazující vypravěčovo rozrušení v okamžiku, v němž vypráví. Jedná se o úvodní kapitolu a některé pasáže z kapitol závěrečných. Tyto kapitoly jsou graficky odlišené, a tak dobře rozpoznatelné, čteně jsou v nich užívány věty jednoduché a velké množství vět tázacích. Jimi jsou naznačeny otázky, které v mysli vypravěče vyvstávají a jejichž nemožnost zodpovědět je působí v jeho hlavě zmatek. Následuje ukázka z pasáže, v níž je vypravěč rozrušen.

Tak. Takhle se to tedy všechno seběhlo. Snažím se utřídit si myšlenky. Kdo jsou to ti „oni“? Jak říkal Simej, Braggadociovi se podařilo shromáždit určité množství faktů, pravdivých i mylných. Který z těchto faktů mohl někoho zajímat? Ta záležitost s Mussolinim? A komu v tom případě hoří koudel, Vatikánu, komplicům Borgheseho puče, kteří ještě pořád zaujímají nejvyšší místa ve státním aparátu (ale ti po víc než dvaceti letech už musí být všichni mrtví!, tajným službám (jenže kterým?)? (U. Eco, 2015b, s. 221)

Přestože je Collona rozrušen, jeho způsob vnímání se neproměňuje natolik radikálním způsobem, jakým se v některých chvílích proměňovalo vnímání Casaubonovo. Casaubon byl totiž schopen ve svém nevyrovnaném stavu spatřovat v každém exponátu technického muzea nástroj sloužící velkému spiknutí a celá Paříž se mu postupně proměnila v místo obývané nebezpečnými individui. Naproti tomu Collonovo vnímání bychom stále označili za normální, a to i v situacích, v nichž je Collona v psychickém napětí.

Vzhledem k tomu, že v Collonově vyprávění nenalézáme vědomou snahu informace zatajovat či pozměňovat, nemáme zásadní důvod Collonovi nedůvěřovat. V porovnání s vypravěčem Foucaultova kyvadla se nám jeví interpretační potenciál Collonovy verze příběhu uzavřenější. Collonu vnímáme tak, jak se čtenáři sám představil, a informace jím poskytnuté pokládáme za pravdivé.

Collonu sice nepovažujeme za nespolehlivého vypravěče, ale jako vypravěč homodiegetický má omezené množství informací. Je postavou příběhu, a proto některé události, jichž nebyl účasten, vysvětlit neumí a o nitru jiných postav ví tolik, kolik sám dokáže vypožorovat, popřípadě tolik, kolik mu samy postavy prozradí. Na rozdíl od Foucaultova kyvadla, v němž byly vypravěčovy informace doplněny o pasáže z Belbova díla, a tak čtenář mohl nahlédnout nejen do Casaubonova, ale i do Belbova nitra, v Nultém čísle žádný podobný způsob, jak rozšířit omezenou informovanost homodiegetického vypravěče, využít není. Na jiné postavy může čtenář tudíž nahlížet pouze tím způsobem, jak na ně nahlíží Collona. Nedostatek informací čtenář nejvíce pocítí ve chvíli, v níž interpretuje postavu Braggadocia a jím vymyšlenou konspirační teorii. O problematice konspirační teorie ale pojednáme níže.

## **5.2 Postavy**

Za hlavního hrdinu příběhu lze bezpochyby označit Collonu. V porovnání s informacemi, které čtenář o Collonovi obdrží, jsou informace o dalších postavách značně omezené. Ze zbylých postav příběhu věnuje vypravěč větší míru pozornosti pouze dvěma postavám, a to Maie a Braggadociovi. Maia se později stane Collonovou přítelkyní, Braggadocio je autorem konspirační teorie. K tomu, abychom vystihli způsob, jakým jsou postavy konstruovány, opět postačí, budeme-li sledovat jednu z nich. Pozornost jsme se rozhodli věnovat Braggadociovi, neboť pro nás bude důležité nejen to, jakými prostředky je Braggadocio charakterizován, ale v pozdějších výkladech i způsob, jakým jej vypravěč vnímá. Vyobrazení Braggadocia je totiž důležité i pro interpretaci konspirační teorie.

S Braggadociem se čtenář poprvé setká ve chvíli, kdy je Braggadocio jinou postavou vyzván, aby řekl několik slov o své osobě. Braggadocio výzvu vyplní a sám se představí jako novinář, specialista na skandální odhalení. Vypravěče však zaujme i Braggadociův vzhled, a tak jej čtenáři zprostředkuje. Masitý a plešatý Braggadocio působí na vypravěče volským dojmem. Pocit oplzlosti, který Braggadocio ve vypravěči vyvolává, je stvrzován i Braggadociovými komentáři o ženách.

...Podle mě patří k ženským, které nejsou proti. Po pravdě řečeno proti není žádná, stačí to s nimi umět a popadnout je za správný konec. Na můj vkus trochu hubená a vůbec nemá kozy, ale koneckonců by to s ní šlo.“ (U. Eco, 2015b, s. 43)

Poté co je čtenáři nastíněno Braggadociovo vzezření i způsob jeho vystupování, jde Braggadocio s vypravěčem na sklenku vína. Během rozhovorů, které Braggadocio s vypravěčem vedou, se Braggadocio ukáže jako chorobně podezřívavý jedinec, jenž je ochoten vidět za každou maličkostí spiknutí.

Já nic nepopírám, ale otec mě naučil brát zprávy s rezervou. Noviny lžou, historikové lžou, televize dneska taky lže...Byli Američani opravdu na Měsíci? Není vyloučené, že to všechno jenom narařčili ve studiu, jen si prohlídni stíny kosmonautů po údajném přistání na Měsíci, jsou divné. A válka v Perském zálivu skutečně byla, nebo nám jenom ukazovali kousky z archivních záběrů? Žijeme obklopeni lží, a když člověk ví, že mu všichni lžou, musí se mít na pozoru... Přestal jsem věřit čemukoliv kromě jistoty, že za námi vždycky někdo stojí a chystá se nás podvést a podrazit. (U. Eco, 2015b, s. 49–50)

„Ale nejenom to, člověk musí umět vyhmátnout údaj, který mu chtějí zamlčet. Pokud reklamy na auta nelžou, tak určitě zamlčují. Když si pečlivě prostuduješ technické parametry ve specializovaných časopisech...“ (U. Eco, 2015b, s. 51–52)

„Podezíravost nikdy nemůže být přehnaná. Nedůvěřovat, prověřovat, jen tak se dobereš pravdy. Nemá se to tak snad dělat při vědecké práci?“ (U. Eco, 2015b, s. 55)

Porovnáme-li postavu Braggadocia s postavou Roberta Langdona (postava románu zařazeného k literární rovině nízké), nepůsobí na nás Braggadocio natolik schematickým dojmem jako Langdon. Domníváme se, že odlišný dojem, který v nás postavy vyvolávají, je zejména založen na rozdílném postupu jejich charakterizace. Langdon je nejprve charakterizován svým povoláním (je profesorem na Harvardu, musí být tudíž inteligentní) a heterodiegetickým vypravěčem, jenž označí Langdona za zajímavou osobnost. Další prostředky charakterizace, mezi které patří především dialog, jen stvrzují to, co bylo o Langdonovi řečeno dříve. Naproti tomu Braggadocio je charakterizován především prostřednictvím dialogů vedených s Collonou, vypravěčem příběhu. Collona sice zmíní, jak na něj působí Braggadociův zevnějšek, ale Braggadociovu povahu postupně odkrývá až v jejich příležitostných rozhovorech.



V porovnání s postavou Belba (postava románu zařazeného k vysoké literární rovině) však Braggadocio nepůsobí natolik propracovaně. Načrtnuto je jen několik Braggadocioových rysů pro příběh nejpodstatnějších, a to již zmíněná podezřívavost, oplzlost a fascinace nebezpečnými místy. Vše tak, aby charakteristika plnila svůj účel, kterým je představit Braggadocia jako ne příliš solidní osobu. Význam této charakteristiky se plně objasní v kapitole o konspirační teorii. Více o Braggadocioových povahových rysech však z textu nevyčteme, stejně tak i vzhled do jeho nitra, který byl u Belba umožněn skrze jeho tvorbu, je u Braggadocia čtenáři odepřen.

Máme-li rozhodnout, zda nám Braggadociův rozbor napomohl k zařazení díla k literární rovině, je nutno podotknout, že Braggadocio skutečně působí jako postava, která by se mohla pohybovat na pomezí mezi postavou literární roviny vysoké a literární roviny nízké, a tak patřit k postavám literární roviny střední. Není tak schematický jako postavy literární roviny nízké, avšak ani tak propracovaný, jak bychom mohli očekávat u literárních postav roviny vysoké, nebo alespoň tak, jak jsme to zaznamenali u Belba. Braggadociova povaha se zdá být zjednodušena na minimální počet znaků nutných pro příběh, avšak není shodná s typizovanými postavami nízké literární roviny.

### **5.3 *Prostor***

V Nultém čísle není prostoru ve srovnání s Foucaultovým kyvadlem či s Šifrou mistra Leonarda věnováno příliš pozornosti. Rozsáhlejší deskripce prostředí chybí. Výjimkou je popis ulice Bagnera, do níž Braggadocio zavede Collonu při jednom z jejich rozhovorů.

„To je via Bagnera, nejužší ulička v Miláně, i když se nedá srovnat s rue Du Chat-qui-Pêche v Paříži, kudy skoro neprojdou dva lidi vedle sebe ...

V tu chvíli se zpoza rohu vynořila nějaká žena s kočárkem. „Hloupá nebo špatně informovaná,“ poznamenal Braggadocio. „Kdybych byl ženská, radši bych se tu moc neukazoval, a potmě už vůbec ne. Klidně by ji tu ubodali, ani by nevzdechla ... Tady se odehrála spousta krvavých zločinů. Za těmhle zabeđenými dveřmi určitě ještě existují opuštěná sklepení a možná tajné chodby. V devatenáctém století nějaký Antonio Boggia, budižkničemu a povaleč, vylákal do jednoho z těchto sklepů pod záminkou kontrol účetnictví jistého účetního a napadl ho sekyrou. (U. Eco, 2015b, s. 44)

Bagnera je malá, temná, špinavá ulice, podle Braggadociových slov ulice značně nebezpečná. Přesto Braggadocio později zmíní, že jej ulice doslova přitahuje a dává si v ní občas s někým schůzku. Ulice působí spíše jako prostředek Braggadociovy charakterizace. Toto místo signalizuje, že si Braggadocio se svou bezpečností zahrává, nebo dokonce má ke kriminální činnosti, či alespoň k fascinaci zločiny blízko. Není proto zcela překvapivé, je-li Braggadocio právě v této ulici později zavražděn. To je opět důležité i pro interpretaci konspirační teorie, o níž pojednáme níže.

I ta malá pozornost, která je v Nultém čísle prostoru věnována, se nám zdá být funkční. Domníváme se, že v rovině nízké by nebylo takto prostoru využito pro charakterizaci postavy. Takovýto postup bychom očekávali spíše v rovině vysoké. V závěru práce porovnáváme Nulté číslo s Foucaultovým kyvadlem. Vzhledem k tomu, že v obou románech nalézáme využití podobných postupů, domníváme se, že byl tento postup do Nultého čísla převzat z roviny vysoké. Otevřenou ale můžeme nechat otázku, zda střední rovina tento postup již dávno z vysoké roviny nepřejala a zda jej autoři děl střední literární roviny již zcela běžně nevyužívají.

#### **5.4 Intertextovost**

Různé způsoby intertextového navazování jsme zaznamenali ve všech třech románech. Způsob, jak s nimi bylo pracováno, se ale v každém románu lišil. Foucaultovo kyvadlo intertextovým navazováním doslova oplývalo. Rozmanité narážky (na literární texty, slavná díla, umělce aj.) bylo možné odhalovat s každým novým přečtením, ale nelze říci, že by všechny narážky byly snadno odhalitelné. Zároveň jsme se snažili ukázat, že se tyto narážky podílely na utváření významu textu a jeho význam proměňovaly. Otevíraly tak dílo různým možnostem interpretace. V románu Šifra mistra Leonarda naopak autor pracoval se zjevným odkazováním na slavná díla, předměty či osobnosti. Informace, které o nich poskytoval, se stávaly nepochybným zdrojem poučení. Ačkoliv jsme román zařadili k literární rovině nízké, tato poučování jsme chápali jako prostředek, jímž se autor snaží román odlišit od vzorového románu roviny nízké, a označili jsme jej za rys, který by byl typický pro rovinu střední.

V Nultém čísle se intertextové odkazování z hlediska jeho zjevnosti pohybuje na pomezí Foucaultova kyvadla a Šifry mistra Leonarda. Na rozdíl od Foucaultova kyvadla je čtenář Nultého čísla několikrát upozorněn na to, že autor do textu včlenil rozmanité narážky

na texty jiné, odhalit je však musí čtenář ve většině případů již sám. Jen zřídka autor upozorní i na to, odkud například citát převzal, jak je patrné v prvním úryvku níže.

Zítřka (jak říkala Scarlett O'Harová – zase další citát, vím, ale psaní v první osobě už jsem vzdal a nechávám radši mluvit jiné) je taky den, budu na to myslet až zítřka. (U. Eco, 2015b, s. 243)

Vyrábět cizí detektivky bylo snadné, stačilo napodobovat Chandlera nebo přinejhorším psát jako Spillane; jenže jakmile jsem se pokusil vyplodit něco vlastního, zjistil jsem, že při popisech někoho nebo něčeho vždy odkazuji na jiné literárně zpracované situace: nedokázal jsem napsat, že ten a ten se procházel v průzračném, jasném odpoledni, musel jsem napsat, že kráčel „pod nebem jako z Cannalte“. (U. Eco, 2015b, s. 23)

V druhém úryvku zároveň Eco odhaluje jeden ze základních postupů autorů literární roviny střední. Místo toho, aby tito autoři popsali nějakou situaci, odkáží na dílo jiné, a tím si propůjčí dojem, který čtenář získal četbou díla původního. Zároveň je do úryvku vnesen prvek sebereflexivního psaní a v neschopnosti postavy napsat cokoliv nového můžeme zaznamenat zopakování postmoderní teze o tom, že každý příběh byl již napsán.<sup>16</sup> Obojí bylo původně rysem roviny vysoké. V tomto pojetí se ale sebereflexivní psaní i vyobrazená myšlenka stávají případem toho, jak se objevené rysy roviny vysoké přesouvají do roviny střední. A to ve značně zjednodušené podobě a ve chvíli, kdy jsou čtenářům již dobře známy. Sebeodhalující způsob, s jakým Eco využívá postup a myšlenku literární roviny vysoké, je však opět jedinečný, a tím se dílo přibližuje k literární rovině vysoké.

Sledujeme-li zároveň pozorně, na jaké texty Eco odkazuje či jaké kulturní znalosti předpokládá, domníváme se, že pro čtenáře se základním literárním povědomím a kulturním rozhledem by nemělo být odhalení většiny z nich problematické.<sup>17</sup> Uvedme ještě některé příklady.

Takže otočit jím musela ruka. Lidská, nebo skoro lidská. A já doma nemám komín, kudy by sem mohl vlézt opičák jako v Rue Morgue.

Tak pěkně rozum do hrsti. Každý následek má nějakou příčinu, aspoň to všichni tvrdí. Zázrak můžeme vyloučit, nevím, proč by se měl Bůh zabývat zrovna mojí sprchou, není to

---

<sup>16</sup> Domníváme se, že podobná myšlenka mohla stát i za Belbovou neschopností napsat cokoliv nového.

<sup>17</sup> Jsme si vědomi toho, že tvrzení o snadnosti odhalení jednotlivých narážek může být sporné. Upřesňujeme proto, že poměrně snadné by mělo být jejich odhalení pro každého středoškolsky vzdělaného člověka s maturitou.

žádné Rudé moře. Přirozený jev tudíž musí mít přirozenou příčinu. Včera večer jsem si před spaním vzal jeden stilnox a zapil ho sklenicí vody. Takže to voda ještě tekla. Dneska ráno už ne. Tudíž, milý Watson, kohout někdo zavřel v noci – a tys to nebyl. (U. Eco, 2015b, s. 14)

Pokud by čtenář některé z narážek či citátů přesto přehlédl, jeho interpretace textu tím nebude ovlivněna. Na rozdíl od Foucaultova kyvadla, v němž odhalení citace zpravidla mohlo proměňovat či upřesňovat význam sděleného, v Nultém čísle se interpretace textu odhalením intertextového vztahu příliš nepromění. Na rozdíl od Šifry mistra Leonarda se narážky v Nultém čísle ale nestávají ani zdrojem poučení. Intertextové odkazy Nultého čísla se nám proto jeví spíše jen jako hra, která nemá pro čtenářovu interpretaci románu zásadnější význam. Zdá se proto, že lze v Nultém čísle nalézt to, co popisuje D. Mocná (2014b, s. 121–122) jako možný rys roviny střední. Totiž práci s poměrně snadno interpretovatelnými, nebo alespoň snadno rozpoznatelnými narážkami, z nichž se čtenáři roviny střední těší. Takovéto narážky ale nemají jiný význam než zprostředkovávat čtenářům pocit účasti na recepci kulturních hodnot.

### **5.5 *Konspirační teorie***

Nejprve shrneme klíčové momenty příběhu, z nichž mnohé byly naznačeny i v předchozích řádcích, a následně se zaměříme na konspirační teorii, na její zasazení v příběhu i na její interpretaci.

Vypravěči příběhu, Collonovi, nabídne muž jménem Simei místo v pochybných novinách. Jedná se o soukromé noviny, jejichž majitel si prozatím nepřeje, aby jednotlivá čísla vycházela. Noviny mají být k vydání pouze připraveny. Redakce tak pracuje, i když za vysoký honorář, na přípravných (nultých) číslech. Collona ihned pochopí, že noviny budou sloužit jako prostředek vydírání. V případě potřeby je možno v nich uveřejnit kompromitující informace a noviny vydat. Práce, kterou Simei Collonovi nabídne, ale nespočívá jen v redakční činnosti. Collona se má stát šéfredaktorem novin a zároveň o činnosti zaměstnanců těchto novin napsat knihu. Ta má být ovšem sepsána tak, aby noviny, a především jejich další šéfredaktor Simei byli vykresleni v pozitivním světle.

V redakci těchto novin se Collona setkává s Braggadociem. Braggadocio se Collonovi vyjeví jako podezřívavý muž, který důvěřuje rozmanitým konspiračním teoriím. Jednu konspirační teorii sám vytváří a začne ji Collonovi vyprávět. Podává ji ale jako skutečnost, pro niž má důkazy. V několika měsících tak Braggadocio Collonovi převypráví

italské dějiny dvacátého století, význam mnohých klíčových událostí ale zcela reinterpretuje. Collona se Braggadociovou teorií baví do doby, než je Braggadocio zavražděn a než Simeï rozpouští redakci se slovy, že Braggadocio musel něco objevit. Potud se příběh odehrává velmi podobným způsobem jako ve Foucaultově kyvadle. Rozdíl<sup>18</sup> je v tom, že Collona není svědkem Braggadociovy smrti, neví tudíž, co se Braggadociovi přihodilo. Uvěří, že Braggadociova konspirační teorie musela být, alespoň v některých částech, pravdivá, byl-li Braggadocio zabit. Vzhledem k tomu, že se mu Braggadocio s konspirační teorií svěřil, začne se strachovat i o svůj život.

V obavě o vlastní život odjíždí Collona se svou přítelkyní Maiou z města. Uzavírá se před světem v domku na venkově a přemítá, kterou z informací, jež mu Braggadocio poskytl, mohl chtít někdo utajit, a tak Braggadocia umlčel navždy. Na toto téma vede s Maiou četné diskuze. Maiiny názory Collona pečlivě zaznamenává a pomocí nich čtenáři poskytuje interpretaci proběhlých událostí. Maia Braggadociovu vraždu považuje za náhodu, nebo za vyřizování si starších účtů. Zrušení novin považuje za důkaz toho, že posloužily svému účelu a jejich majitel již dále nepotřeboval prostředek k vydírání. Její verze uplynulých událostí je následující.

Jenže to nevysvětlovalo telefonát Vimercatemu, a právě tím jsem argumentoval v debatách s Maiou, když nadhazovala, že to možná byla jen obyčejná vražda, vždyť na první pohled bylo vidět, že Braggadocio – pokoj jeho duši – je prasák, možná chtěl sám využívat nějakou holku a její pasák se mu pomstil, prostě taková běžná záležitost typu *de minimis non curat praetor*. „Jistě,“ opakoval jsem, „ale pasák nebude telefonovat vydavateli, aby zastavil výrobu novin!“

„Ale kdo tvrdí, že Vimercatemu opravdu někdo telefonoval? Třeba už litoval, že se pustil do takového podniku, který ho stál moc peněz, a sotva se dozvěděl o smrti jednoho ze svých redaktorů, využil toho jako příhodné záminky k likvidaci Zítřka – tak aspoň lidem zaplatil jen za dva měsíce, a ne za celý rok... Nebo možná: vyprávěl jsi mi, že ten Zítřek chtěl provozovat jen do chvíle, než mu někdo řekne: přestaň s tím, a my tě za odměnu vezmeme do naší party ... A Braggadociova vražda s tím neměla nic společného. (U. Eco, 2015b, s. 231-232)

---

<sup>18</sup> Za významnější rozdíl mezi Nultým číslem a Foucaultovým kyvadlem lze ještě považovat to, že Collona na rozdíl od Casaubona nebyl autorem konspirační teorie. O důsledku, který tato skutečnost má, pojednáváme níže.

Jednoho dne zhlédne Collona s Maiou pořad BBC. K jejich nemalému překvapení se mnohé informace v tomto pořadu shodují s informacemi z Braggadociovy konspirační teorie. Pořad BBC jen přidá ještě několik odhalení navíc. Pro následnou interpretaci je důležitý rozhovor Maii s Collonou. Uvádíme jej proto níže. V něm jsou poskytnuta další vodítka k tomu, jak konspirační teorii chápat.

Byli jsme s Maiou konsternováni. Ta odhalení překonávala i nejbujnější Braggadociovy fantazie. „Ale jistě,“ poznamenala Maia, „vždyť ti sám říkal, že všechny tyhle informace už jsou nějaký čas v oběhu, jenom vymizely z kolektivní paměti, stačí zajít do archivů a hemeroték a kamínky mozaiky si složit. Já když jsem studovala a potom se věnovala vřelým přátelstvím, taky jsem četla noviny a taky jsem o těchhle věcech slyšela, akorát jsem to pak taky zapomněla, jako by každé nové odhalení vygumovalo to předešlé. Stačí to všechno znovu vytáhnout, jako to udělal Braggadocio a teď BBC. Smícháš to, máš dva dokonalé koktejly, ale už nevíš, který je ten pravý.“

„Ano, ale Braggadocio si k tomu asi něco přidal z vlastní hlavy, například tu historku s Mussolinim nebo vraždu papeže Lucianiho.“

„Jasně, byl to chorobný lhář a všude kolem viděl samá spiknutí, ale podstata zůstává stejná.“

„Bože můj,“ řekl jsem, „chápeš, že před pár dny někdo zabil Braggadocia ze strachu, aby se tyhle informace nedostaly ven, a teď se na tenhle pořad dívaly miliony lidí a všichni se to dozvěděli?“

„Miláčku,“ opáčila Maia, „právě v tom máš štěstí. Možná opravdu někdo – ať už nějaký přízrační oni nebo ten osamělý blázen – měl předtím obavy, aby si lidi na tyhle věci znovu nevzpomněli nebo aby nevyšel najevo nějaký méně významný fakt, který třeba unikl i nám, když jsme se teď na ten pořad dívali, ale který by pořad ještě mohl přivést do maléru nějakou skupinu lidí nebo i jen jedince... Ale teď po tomhle vysílání už přece nikdo, ani oni, ani ten blázen nemůžou mít sebemenší zájem na odstranění tebe nebo Simeie. Kdybyste se zítra vydali do novin, že chcete vyklopit všechno, co vám namluvil Braggadocio, dívali by se na vás jako na cvoky, kteří opakují něco, co předtím viděli v televizi.“  
(U. Eco, 2015b, s. 237-238)

Maia dochází k závěru, že informace obsažené v Braggadociově konspirační teorii nebyly nové objevy. Braggadocio jen staré informace znovu pospojoval, něco si domyslel a vytvořil tak svou vlastní konspirační teorii. Maia nakonec nepopírá možnost, že Braggadocio mohl být zavražděn kvůli některým informacím, na něž přišel, Collona je podle jejího názoru přesto v bezpečí. Každé další odhalení, i kdyby bylo pravdivé, by se nyní zdálo jako výmysl napodobující pořad BBC.

Jak jsme upozornili výše, do Braggadociovy mysli jsme nahlédnout nemohli, neboť Collona jako vypravěč homodiegetický do mysli jiné postavy sám neviděl. Odpovědi na otázky typu, co z Braggadociovy konspirační teorie bylo pravdivé a co byl již výmysl, kde informace Braggadocio získával či proč byl zavražděn, můžeme proto vyvozovat jen na základě vysvětlení, která nám poskytne vypravěč. Jediná vysvětlení tohoto druhu, která však vypravěč zaznamenává, jsou právě ta Maiina. Zbývá nám tudíž posoudit, zda Maiino chápání událostí lze považovat za důvěryhodné.

Maiina vysvětlení událostí se rozhodně nezdají být v rozporu s informacemi, které čtenář v průběhu celé knihy dostával. Braggadocio se rád pohyboval mezi jedinci z okraje společnosti. Jeho oplzlost jej zřejmě přiváděla i k prostitutkám. Jestliže si z takového prostředí někoho zneprátelil, je uvěřitelný Maiin předpoklad, že jejich spor mohl vyústit ve vraždu. Braggadociova vražda ale mohla být i násilnou loupeží, jejíž obětí se stal Braggadocio zcela náhodně, připomeneme-li si, že byl zabit v nebezpečné ulici Bagnera. V neposlední řadě se nezdá být nepravděpodobné ani tvrzení, že Braggadocio staré informace poskládal v nový celek. Ať už se čtenář přikloní k jakémukoliv z Maiiných řešení, každé z jejích vysvětlení se zdá být akceptovatelné. Stejně jako ve Foucaultově kyvadle i zde si zachovává zdravý rozum žena.

Na Maiina vysvětlení naváže v závěru knihy sám vypravěč. Collonova promluva obsahuje podle našeho názoru jedno z nejzásadnějších sdělení celé knihy.

„Miláčku, nevzala jsi v úvahu, že i Itálie se pomalu čím dál víc podobá těm tvým vysněným zemím, kam chceš odejít. Jestliže jsme nejdříve akceptovali a pak zase zapomněli všechny ty informace, které teď znovu vytáhla BBC, znamená to, že ztrácíme jakýkoliv stud. Copak jsi neviděla, jak všichni ti lidé včera v televizi klidně odpovídali na otázky a vyprávěli o tom, co všechno vyváděli, jako by ještě čekali, že za to dostanou metál? Už žádné šerosvity jako v baroku, to patří do dob protireformace, teď se kšefty provádějí pěkně na světle, en plein air, jak by to namalovali impresionisti: korupce má posvěcení autorit, mafiána si volíme

do parlamentu, daňový defraudant sedí ve vládě, ve vězení hnijou jenom albánští zloději slepic. Slušní lidi budou dál volit darebáky, protože BBC nevěří nebo se na takové pořady, jako jsme viděli dnes večer, nedívají, poněvadž mají radši něco akčnějšího, případně přepnou na Vimercateho teleshopping, a když je pak zavražděn někdo důležitý, prostě mu vystrojí státní pohřeb... (U. Eco, 2015b, s. 242)

Otázky typu odkud Braggadocio informace vzal či kým byl zavražděn nakonec Collona zcela odsouvá do pozadí. Pořad BBC Collonu však ujistí v přesvědčení, že mnohé informace z Braggadociovy teorie pravdivé byly. Collona se tak přikloní k Mainu názoru, že Braggadocio pospojoval informace dříve známé, v danou dobu ale zapomenuté. Collonův závěrečný komentář následně čtenáři nabídne poměrně jednoznačné vyznění románu. A to kritiku společnosti, která je spikleneckými teoriemi přesycená natolik, že už ji nezajímá, zda odhalené spiknutí bylo pravdivé, či nikoliv. Interpretační potenciál díla je tak uzavřen.

Naproti tomu Foucaultovo kyvadlo natolik přímočarý závěr nepřináší. V předešlých podkapitolách jsme se sice přiklonili k názoru, že Casaubonovým slovům budeme důvěřovat, přesto vypravěč pohybující se na pokraji šílenství čtenáře neustále nutí, aby zvažoval, nakolik je jeho verze příběhu pravdivá. Foucaultovo kyvadlo tak ve čtenáři zanechává více otázek než odpovědí, a tak se jeví významově otevřenější než Nulté číslo. Právě tato významová uzavřenost, která je u Nultého čísla zvláště patrná při jeho srovnání s Foucaultovým kyvadlem, je podle našeho názoru potvrzením, že Nulté číslo do střední literární roviny náleží.

Na závěr si ještě položíme otázku, jaký je tedy rozdíl mezi konspirační teorií prezentovanou v Šifře mistra Leonarda a v Nultém čísle. Kromě obsahové rozdílnosti konspiračních teorií spatřujeme zásadní odlišnost v účelu, s jakým tyto teorie byly užity. Konspirační teorii v Šifře mistra Leonarda jsme vnímali především jako prostředek vytvářející napínavý příběh, i když některá témata nastolená prostřednictvím této teorie se jevila jako nanejvýš aktuální (problematika emancipace, konzervativnost církve). Konspirační teorii Nultého čísla však vnímáme jako jednu z důležitých složek románu, jež vyústí v nosnou myšlenku celého díla. Skutečnost, že mnohá z Braggadocioových zjištění byla pravdivá, vedou Collonu ke kritice společnosti, která akceptuje všechna skandální sdělení, aniž by se skutečně pozastavila nad jejich obsahem. Na povrch tak vyplouvají mnohé zločiny, jimiž však není nikdo znepokojen. Nad jejich odhalením lidé jen mávnou



rukou. A tuto lhostejnost lze zaznamenat v celé Evropě. Nulté číslo tudíž chápeme jako sociálně kritický román.

### 5.6 *Zařazení románu k literární rovině*

Při sledování rysů tohoto románu jsme často přistupovali k jeho srovnání s romány, jež jsme analyzovali v kapitolách předešlých. Podobnosti jsme nalézali zvláště mezi Nultým číslem a Foucaultovým kyvadlem. Vzhledem k tomu, že autor obou románů je tentýž, nalezení shod mezi oběma romány mohlo být do jisté míry očekávatelné. Podobnost mezi Nultým číslem a Foucaultovým kyvadlem nás ale vedla i k tomu, že jsme mohli lépe odhalit, v čem se obě díla liší. Právě jejich odlišnosti byly následně důležité pro zařazení románů k různým literárním rovinám.

Autor Foucaultova kyvadla a Nultého čísla zvolil v obou románech podobnou strukturu vyprávění, stejný typ vypravěče a také v obou dílech sledoval zrod konspirační teorie. V porovnání s Foucaultovým kyvadlem však struktura vyprávění byla v Nultém čísle značně zjednodušena, zejména vynecháváním jakýchkoliv dějových odboček. Zpřehledněna ale byla i užitím časových údajů v úvodu kapitol, které napomáhají čtenářům rekonstruovat příběh. V obou románech byl zvolen vypravěč homodiegetický, který vždy disponuje jen omezeným množstvím informací a čtenáři nabízí svůj subjektivní pohled. Oba vypravěči zprostředkovávali příběh v momentě rozrušení, přesto byli odlišní. Collona se v porovnání s Casaubonem jevil jako vypravěč důvěryhodnější.<sup>19</sup> V neposlední řadě byl také patrný rozdíl v celkovém vyznění díla. Nulté číslo vyústilo v kritiku společnosti lhostejně přijímající odhalené zločiny, přičemž tento netečný postoj byl vysvětlen jako důsledek lži<sup>20</sup>, kterými je společnost dlouhodobě zásobována, a to tak, že už ničemu nevěří, nebo ji spíše už žádné skandální odhalení nevzruší.

Máme protilátky, a když nám někdo vypráví nějaký nový příběh, hned řekneme, že už jsme slyšeli horší, popřípadě že ten nebo onen je stejně smyšlený. Jestli nám Spojené státy, tajné služby polovičky Evropy, naše vláda, noviny, zkrátka všichni lhali, proč by teď nemohla lhát i

---

<sup>19</sup> U žádného z těchto vypravěčů jsme nezaznamenali záměrnou snahu příběh deformovat, proto ani jednoho z nich neoznačujeme pojmem nespolehlivý vypravěč. Pokud bychom ale pracovali s mírou spolehlivosti, jeví se Collona ve srovnání s Casaubonem jako vypravěč spolehlivější. To je dáno tím, že Collona není na rozdíl od Casaubona přímo označen za blázna a jeho subjektivizované zprostředkování událostí působí ve srovnání s Casaubonem stále ještě jako normální.

<sup>20</sup> Příkladem lží, jimiž je společnost zásobena, je mediální manipulace. Ta byla popisována v průběhu celého románu a to ve chvílích, v nichž Collona popisoval redakční práci v novinách vedených Simeiem.

BBC? Řádný občan téhle země řeší jediný problém, totiž jak neplatit daně, jinak ať si ti nahoře dělají, co chtějí, stejně je to pořád stejná sebranka. A hotovo. (U. Eco, 2015b, s. 239-240)

Naproti tomu Foucaultovo kyvadlo takto jednoznačný postoj neprezentovalo. Ačkoliv i toto dílo jsme chápali jako kritiku stavu, v němž si jedinec zahrává s pravdou a lží, již několikrát zmiňovaný zvolený vypravěč neumožňoval natolik přímočarou interpretaci příběhu.

Domníváme se, že autor v Nultém čísle zjednodušil vše, co by interpretaci románu mohlo činit mnohoznačnější, a v závěru románu vložil do Collonova monologu poměrně jednoznačné vyznění díla. Právě toto významové uzavírání díla chápeme v porovnání s Foucaultovým kyvadlem jako rys, který by zejména potvrzoval naše zařazení Nultého čísla k literární rovině střední.

K zařazení Nultého čísla k rovině střední také přispíval způsob, jímž autor pracoval s intertextovým navazováním. Na intertextové spoje byl čtenář několikrát upozorněn, náročnost jejich odhalení i obtížnost jejich interpretace navíc nebyla velká, zároveň odhalení intertextového vztahu ani neproměňovalo význam textu. Práce s intertextovým navazováním tak odpovídá zejména rovině střední, jejíž čtenář se rád podílí na recepci kulturních hodnot, kterou umožňují intertextové spoje dobře rozpoznatelné, popřípadě i snadno interpretovatelné.

V podkapitole o prostoru jsme konstatovali funkčnost, s jakou byla deskripce prostoru věnována pozornost. Pouze bylo-li nutné prostor podrobněji vykreslit, jako v případě uličky Bagnera, v níž byl později Braggadocio zabit, bylo jeho zobrazení detailnější. Vyobrazení prostoru odpovídalo spíše literární rovině vysoké než literární rovině střední. Znak roviny střední, kterým je podle D. Mocné (2014b, s. 120–121 ) podrobnější prokreslení fikčního světa, jímž text obsahově nabývá, přesto není významově zatěžován, jsme v tomto románu nenalezli.

Pro rovinu střední byla podle našeho názoru typičtější již práce s postavou (Braggadocio). Na rozdíl od postav románu Šifra mistra Leonarda nepůsobila námi sledovaná postava natolik schematickým dojmem. Jednoduché typizované znaky (jako inteligentní profesor Harvardské univerzity) a jasně určený charakter, které jsme zaznamenali u postav Šifry mistra Leonarda, zde nebyly využity. Autor Nultého čísla se u postavy zaměřoval na vyobrazení odstíněnějších povahových rysů, přičemž upřednostnil zejména její nepřímou charakterizaci. Postava tak působila mnohem skutečnějším dojmem

než postavy románu literární roviny nízké. V porovnání s postavami Foucaultova kyvadla však byly striktně zaznamenány jen ty povahové rysy, jejichž vyobrazení bylo nutné pro příběh. U Braggadocia to byla především podezřívavost, jež jej vedla k posedlosti různými konspiračními teoriemi. Zaznamenávání bohatého duševního světa, který jsme naopak mohli sledovat u postav Foucaultova kyvadla, v tomto románu chybělo.

Posledním bodem, který pro zařazení románu k literární rovině sledujeme, je to, co jsme ve Foucaultově kyvadle pojmenovávali jako vertikální sémantickou výstavbu. Připomeňme, že tato výstavba spočívá v simultánním rozvíjení několika významových komplexů, tj. společně s charakterizací postavy je například zároveň popisováno prostředí, přičemž k vertikální sémantické výstavbě by měla tíhnout zejména literární rovina vysoká. Vzhledem k tomu, že byl v Nultém čísle zvolen vypravěč homodiegetický, nalézáme vertikální sémantickou výstavbu i v tomto románu. Způsob, jakým vypravěč o událostech referuje, něco vypovídá i o něm samém. Ať už tedy Collona popisuje prostředí, nebo rozvíjí děj, vždy se svým způsobem charakterizuje jako postava příběhu. Přesto se domníváme, že vertikální sémantická výstavba, kterou jsme zachytili ve Foucaultově kyvadle, se liší od té v Nultém čísle. V Nultém čísle vypravěč popis těchto významových komplexů zpravidla odděluje, i když zdůrazňujeme, že naše tvrzení neplatí absolutně. V prvních kapitolách se vypravěč sám prostřednictvím životního příběhu charakterizuje. Teprve poté přistupuje k líčení dalších událostí či k popisu prostředí. To už jeho charakterizace ale stojí v pozadí, neboť o něm čtenář ty nejzákladnější informace má. Charakterizace postav (i vypravěče), popis prostředí či rozvíjení děje tak působí izolovaněji než ve Foucaultově kyvadle, v němž jsme mohli nalézt pasáže, v nichž vypravěč popisoval prostředí, časově ukotvoval příběh a popisem prozrazoval svůj vnitřní stav. Jinými slovy, můžeme říci, že Eco využívá v obou románech podobného postupu, v Nultém čísle tento postup opět značně zjednodušuje, a tím přispívá k jednoznačnější recepci textu.

Máme-li na závěr shrnout, k jaké literární rovině román náleží, stále se domníváme, že Nulté číslo lze přiřadit k literární rovině střední. Soustředěnost na napínavý děj, schematičnost postav či přehledně uspořádaný systém postav kladných a záporných, tudíž znaky, které jsme zaznamenali u Šifry mistra Leonarda, se u Nultého čísla nevyskytovaly. Na druhou stranu jsme se snažili poukázat na menší interpretační prostor, který autor Nultého čísla čtenářům ponechal ve srovnání s interpretačně otevřenějším Foucaultovým kyvadlem. Paradoxem ovšem je, že Umberto Eco, autor Nultého čísla i Foucaultova kyvadla, v obou románech využíval postupů v podstatě stejných, v Nultém čísle je však zjednodušil

natolik, že významové pole tohoto díla radikálně zúžil (pouze připomeňme vynechávání dějových odboček či důvěryhodnějšího homodiegetického vypravěče v Nultém čísle). Proměnil se nejen počet postav, v Nultém čísle byl znatelně snížen, což je ovšem dáno i menším rozsahem tohoto románu oproti Foucaultovu kyvadlu, ale i propracovaná charakteristika postav Foucaultova kyvadla byla vystřídána soustředěním se na ty nejpodstatnější rysy u postav Nultého čísla. Rozdíl jsme také mohli zaznamenat v autorství konspirační teorie. Ve Foucaultově kyvadle se na vytváření konspirační teorie podílel sám vypravěč. Disponoval tak sice větším množstvím informací o procesu tvorby konspirační teorie, ale obtížněji mohl porozumět následkům, kterým postavy za vymyšlení konspirační teorie musely čelit. Vypravěč, který se teprve sám snažil poskládat všechny souvislosti ve smysluplný celek, tak podával mnohoznačnější výklad událostí než vypravěč Nultého čísla, který ve vymyšlení konspirační teorie nebyl angažován, a tak mohl na Braggadociovu konspirační teorii i na události, jež ho potkaly, pohlédnout zjednodušeněji, a tím i jednoznačněji. Posledním klíčovým bodem byl vypravěčův monolog zaznamenaný v závěru Nultého čísla, jenž poměrně jasně naznačoval hlavní vyznění románu.

## 6 Závěr

V diplomové práci jsme analyzovali vybrané romány za použití triadického modelu literatury. Na začátku této práce jsme si stanovili hypotézu o přináležitosti vybraných děl ke konkrétním rovinám triadického modelu. Vycházeli jsme z předpokladu, že román Šifra mistra Leonarda by mohl náležet k literární rovině nízké, Foucaultovo kyvadlo k literární rovině vysoké a Nulté číslo ke střední rovině literatury.

V románu Šifra mistra Leonarda jsme na základě rozboru díla našli znaky typické pro literární rovinu nízkou, a to zejména důraz na napínavý děj, schematičnost postav či poměrně jasné rozdělení postav na kladné a záporné. Rovině nízké se vymykalo autorovo četné odkazování na kulturní artefakty. Toto odkazování jsme interpretovali jako autorovu snahu zvýšit prestiž textu, a tím zároveň odlišit text od typických děl roviny nízké. Při posouzení díla jako celku jsme však dospěli k závěru, že román Šifra mistra Leonarda k nízké literární rovině náleží. Důvodem tohoto závěru byla zejména významová jednoznačnost sdělení, které kniha přináší. Jednoznačnost sdělení byla nejlépe patrná při analýze konspirační teorie.

Při podrobnějším srovnání Foucaultova kyvadla s Šifrou mistra Leonarda byl patrný rozdíl mezi těmito romány ve všech bodech analýzy. Ve Foucaultově kyvadle byla struktura vyprávění složitější. Postavy byly psychologicky propracované a popis prostoru byl funkční. I kompozice díla korespondovala s obsahem knihy a podílela se na utváření významu jednotlivých podkapitol. Rozmanité intertextové narážky mohly proměňovat význam textu, a tak se lišily od narážek v Šifře mistra Leonarda, které význam sdělení neproměňovaly. Zařazení Foucaultova kyvadla k literární rovině vysoké však zejména potvrdila interpretační otevřenost tohoto textu. Text různorodým interpretacím otevíral zvláště homodiegetický vypravěč propadající šílenství. Čtenář tak musel při recepci Foucaultova kyvadla neustále zvažovat, nakolik vypravěčovým slovům uvěří, a jak bude tudíž jeho verzi příběhu interpretovat. Naproti tomu v Šifře mistra Leonarda jsme sice zaznamenali vypravěčův postup některé informace čtenáři ihned neodhalit, vypravěčova spolehlivost však nebyla tímto zpochybněna, a jeho zprostředkování příběhu bylo tudíž jednoznačné.

Analýza Nultého čísla odhalila využívání podobných postupů, které jsme zaznamenali i ve Foucaultově kyvadle. Romány si byly blízké zvláště základní strukturou vyprávění a zvoleným typem vypravěče. Rozdíl mezi oběma romány spatřujeme v tom, že postupy v Nultém čísle byly zjednodušeny (ubýlo dějových odboček, informace o postavách

byly redukovány a zejména vypravěčovu míru spolehlivosti bychom označili za vyšší), čímž autor dosáhl snadnější recepce tohoto textu i jednoznačnějšího poselství, které text obsahuje. Tímto zjednodušováním postupů se román Nulté číslo dostal na pomezí Foucaultova kyvadla a Šifry mistra Leonarda. Struktura vyprávění nebyla v Nultém čísle oproti Foucaultovu kyvadlu tak komplikovaná, v porovnání s Šifrou mistra Leonarda však byla propracovanější. Postavy Nultého čísla nebyly tak psychologicky komplexní jako u Foucaultova kyvadla, avšak ani tak schematické jako u Šifry mistra Leonarda. Výsledné sdělení Nultého čísla bylo jednoznačnější než sdělení Foucaultova kyvadla, u Nultého čísla jsme ale nezaznamenali takový důraz na napínavý děj jako u Šifry mistra Leonarda. Z těchto důvodů se zdá, že Nulté číslo by skutečně mohlo být románem střední literární roviny. Z rysů, které se zdají být typické pro rovinu střední (D. Mocná, 2014b, s. 121–122), jsme zaznamenali specifickou práci s intertextovými odkazy. Jednalo se o intertextové spoje, k jejichž rozpoznání a interpretaci čtenáři většinou postačilo základní kulturní povědomí. Naopak k tomu, aby čtenář rozpoznal a interpretoval takovýto intertextový spoj v románech literární roviny vysoké, se zpravidla předpokládá jeho sečtělост a široký kulturní rozhled, přičemž užití intertextového odkazu v románu literární roviny vysoké například pozměňuje význam textu. Nic podobného v rovině střední očekávat nelze. Jiné specifické rysy roviny střední jsme ale neobjevili.

Bylo již zmíněno, že autor Nultého čísla a Foucaultova kyvadla je tentýž (Umberto Eco). To se projevuje i tím, že Eco v obou románech zpracovává podobné téma, a to téma spiknutí. V Nultém čísle ale objevuje nový potenciál tohoto celoživotního tématu. Společnost je spikleneckými teoriemi a skandálními odhaleními tak přesycená, že už je k nim zcela lhostejná. Otázka, zda odhalená spiknutí jsou pravdivá, či nikoliv, již postrádá význam. Vytrácí se tak nebezpečí, které s sebou vymyšlení konspiračních teorií neslo a jež bylo zachyceno ve Foucaultově kyvadle. A sice nebezpečí záměny pravdy a fikce. Společnost se tím ale zároveň stává apatickou i vůči skutečným zločinům, které jsou těmto konspiračním teoriím stále více podobné. Vzhledem k tomu, že Nulté číslo obsahuje takto novou a jedinečnou myšlenku, je překvapivé, že ji autor vysoké literární roviny, jímž Eco bezpochyby je, zpracovává v díle s rysy literární roviny střední. Jsme si vědomi toho, že odpovídat na otázku, proč právě Eco vložil takovouto myšlenku do díla literární roviny střední, je pouhou spekulací. Nemůžeme se přesto ubránit dojmu, že Nultým číslem chtěl Eco sdělit srozumitelné poselství. Ve snaze zabránit v Nultém čísle případným mnohoznačností vytvořil dílo, jež je formálně velmi podobné Foucaultovu kyvadlu,

postupy v něm užitý jsou však v porovnání s Foucaultovým kyvadlem značně zjednodušeny. Ať záměrně, či nezáměrně tak vzniklo dílo literární roviny střední – Nulté číslo. Tímto způsobem mimo jiné předvedl Umberto Eco i podstatu děl literární roviny střední. V nich jsou mnohdy využity stejné postupy jako v dílech literární roviny vysoké. Tyto postupy jsou ale zjednodušeny a použity jsou až ve chvíli, kdy jsou s nimi čtenáři již seznámeni. Novostí a hloubkou myšlenky se ale Nulté číslo zřetelně liší od děl nízké literární roviny. Právě záměr sdělit originální myšlenku za využití známých a snadno interpretovatelných postupů by mohl být jedním ze znaků roviny střední.

Na závěr už jen zodpovíme otázku nastolenou v úvodu práce, a to, jaký je rozdíl mezi romány Dana Browna a Umberta Eca přes jejich tematickou podobnost. Právě příslušnost těchto děl k různým literárním rovinám a s tím spojený odlišný účel psaní je oním rozdílem. Přiřazení díla ke konkrétní rovině nemá být kritickým soudem vypovídajícím o kvalitě díla. V první řadě informuje o odlišných funkcích, které dílo sleduje, s čímž je ovšem spojeno i využívání odlišných postupů psaní či zaměření na jiného modelového čtenáře. Zatímco cílem děl roviny nízké je zejména pobavit, díla roviny vysoké budou usilovat o originalitu, tvůrčí hodnotu a myšlenkovou hloubku. U děl literární roviny střední, která mají podle Ecových (2006, s. 111) slova zprostředkovávat společensko-historické problémy, lze předpokládat, že budou čtenáře svým obsahem vybízet k úvaze, ale experimentování roviny vysoké jim bude vzdáleno. Proto se domníváme, že chce-li se čtenář bavit a oddechnout si, je příhodnou četbou právě Brownova kniha, byť i tento autor se snažil do svého díla zahrnout problémy dneška a otevřít tak některé kontroverzní otázky. Chce-li čtenář přemýšlet nad současným světem, necht' volí Nulté číslo, a nebojí-li se nejednoznačných závěrů a originality zpracování, necht' volí Foucaultovo kyvadlo.

## 7 Seznam použité literatury

### Beletrie

BROWN, Dan. *Šifra mistra Leonarda*. 3. vydání. Přeložil Zdik DUŠEK. Praha: Argo, 2016. ISBN 978-80-257-1691-5.

ECO, Umberto. *Foucaultovo kyvadlo*. Přeložili Zdeněk FRÝBORT a Anežka CHARVÁTOVÁ. Praha: Argo, 2015a. ISBN 978-80-257-1058-6.

ECO, Umberto. *Nulté číslo*. Přeložila Anežka CHARVÁTOVÁ. Praha: Argo, 2015b. ISBN 978-80-257-1589-5.

### Odborná literatura

ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-706-4.

ECO, Umberto. *O literatuře*. Praha: Argo, 2002. ISBN 80-7203-588-6.

PELÁN, Jiří. Romány Umberta Eca. In: ECO, Umberto. *Pražský hřbitov*. Praha: Argo, 2011. ISBN 978-80-257-0487-5.

PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007. ISBN 978-80-239-9284-7.

MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-x.

KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. Studium (Host). ISBN 978-80-7294-215-2.

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.

VRAJOVÁ, Jana. *Přes middlebrow k midcultu (K historii konstituování termínu midcult)*. In: Bohemica Olomucensia, roč. 6, 2014, č. 2, s. 139-146.

MOCNÁ, Dagmar. *Editorial*. In: Bohemica Olomucensia, roč. 6, 2014a, č. 2, s. 79-84.

MOCNÁ, Dagmar. *Šest povídek o starém mládenci: Nerudova próza v rozpětí mezi literárními rovinami*. In: Bohemica Olomucensia, roč. 6, 2014b, č. 2, s. 87-125.

JANÁČEK, Pavel. *Literární brak: operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951*. Brno: Host, 2004. Teoretická knihovna. ISBN 80-7294-129-1.

### Další zdroje

CARRIÈRE, Jean-Claude, Umberto ECO a Jean-Philippe de TONNAC. *Knih se jen tak nezbavíme*. Praha: Argo, 2010. ISBN 978-80-257-0266-6.



## Internetové zdroje

DLUHOŠ, Marek. *Kabalistická theurgie* [online]. Praha, 2009 [cit. 2017-11-18]. Dostupné z: [https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/36867/27421571/?q=%7B%22\\_\\_\\_\\_\\_searchform\\_\\_\\_\\_search%22%3A%22Kabalistick%5Cu00e1+teurgie%22%2C%22\\_\\_\\_\\_\\_searchform\\_\\_\\_\\_butsearch%22%3A%22Vyhledat%22%2C%22PNzzpSearchListbasic%22%3A1%7D&lang=cs](https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/36867/27421571/?q=%7B%22_____searchform____search%22%3A%22Kabalistick%5Cu00e1+teurgie%22%2C%22_____searchform____butsearch%22%3A%22Vyhledat%22%2C%22PNzzpSearchListbasic%22%3A1%7D&lang=cs)

History of the Knights Templar - The Official Rosslyn Chapel Website [online]. Dostupné z: <http://www.rosslynchapel.com/learning/curious-minds/history-hub/history-of-the-knights-templar/>

KOLOVRATOVÁ, Eva. *Fenomén Rudých brigád v Itálii* [online]. Praha, 2008 [cit. 2017-11-25]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/8001005647/?lang=cs>

*Rámcový vzdělávací program pro gymnázia* [online]. Praha: Výzkumný ústav pedagogický, 2007. Dostupné z: <http://www.nuv.cz/file/159>. ISBN 978-80-87000-11-3.